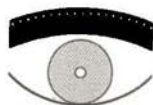


AUGENBLICK



**Studien zum
jungem
französischen Kino**

32

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Studien zum jungen französischen Kino

Augen-Blick 32

Marburg 2001

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 32

November 2001

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 10,- (öS 77 / SFr 8,50);
Jahresabonnement (2 Hefte) DM 20,- (öS 136 / SFr 16,-)
Bestellungen an den Verlag, Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-042-5

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Wolfgang Zimmermann Grenzüberschreitungen Olivier Assayas' <i>Irma Vep</i> (1996).....	6
Wolfgang Zimmermann Märchen, politisches Kino oder Realismus ? Robert Guédiguian's <i>Marius et Jeanette – un conte de l'Estaque</i> (1996).....	33
Günter Giesenfeld Cinéma de banlieue	53

Illustrationen: Alle Bilder sind direkt aus Videoaufzeichnungen der Filme digitalisiert worden. Titelbild: Aus *La haine*, Matthieur Kassowitz, 1995.

Zu den Autoren dieses Heftes:

Günter Giesenfeld, geb. 1938, Prof. für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg. Veröffentlichungen zur neueren deutschen Literatur, Film- und Fernsehgeschichte. Bücher und Aufsätze zur Geschichte und Gegenwart Südostasiens (*Land der Reisfelder*, Köln 1988³) und zum Dritten Kino. Filmregie bei Dokumentar- und Spielfilmen.

Wolfgang Zimmermann, geb. 1972, Studium der Neueren Deutschen Literatur und Medien in Marburg; Magisterarbeit zum Thema „Erzählstrategien im gegenwärtigen französischen Film am Beispiel von Assayas, Téchiné und Guédiguian“; Studienaufenthalt in Frankreich; freier Journalist, seit August 2000 Volontariat als Videojournalist bei der Deutschen Fernsehnachrichten Agentur / Studio Rhein-Main in Frankfurt am Main.

Vorwort

Es ist immer mit einem gewissen Risiko verbunden, kunst- oder kulturgeschichtliche Prozesse zu beschreiben, während sie noch ablaufen. So in unabgeschlossene Ereignisse ordnend, klassifizieren und wertend einzugreifen, kann immer nur vorläufige Ergebnisse zeitigen, aber das verhindert nicht, daß sie trotzdem gewinnbringend sein können. Das „junge französische Kino“ ist inzwischen ein wohlkonturierter filmwissenschaftlicher Gegenstand, den manche mit der *nouvelle vague* in Beziehung sehen. Es gibt indessen auffallende Unterschiede zu der Bewegung eines jungen französischen Kinos der 50er und 60er Jahre. Die „nouvelle nouvelle vague der 80er und 90er Jahre ist ungleich umfangreicher, vielfältiger und konsistenter, soviel kann auch aus dem kurzen Abstand der historischen Betrachtung festgestellt werden. Es handelt sich nicht um eine Gruppe von relativ wenigen, zudem durch Freundschaft und die gemeinsame Arbeit (in den *Cahiers du cinéma*) verbundenen jungen Filmemacher, die sogar so etwas wie ein Programm hatten. Das junge französische Kino der Jahrhundertwende, wie man vielleicht einmal sagen wird, besteht aus Werken einer sehr viel größeren Anzahl von „Debütanten“, die zumeist in keinerlei persönlichem Kontakt miteinander stehen und sich auch nicht an einem gemeinsamen „Feindbild“ abarbeiten, sondern mit ihren ersten Werke spontan und direkt auf eine ähnlich erfahrene Wirklichkeit reagieren.

Dem trägt ein langer Aufsatz in diesem Heft Rechnung, indem er für die Darstellung eines Segments dieses jungen Kinos die Tatsache nutzt, daß sehr viele Filme einen sozialen und psychologischen Lebensraum, die *banlieue*, zum gemeinsamen Ausgangspunkt für eine neue Art der filmischen Welterkundung und -konstruktion nehmen. Damit ist allenfalls ein Ansatz zur historisch synthetisierenden Darstellung geleistet, nicht mehr als eine Bresche zu schlagen versucht worden in den derzeit noch als unendlich und unüberblickbar sich darstellenden Reichtum dieser jungen Filmkultur.

Dies war ursprünglich nicht so geplant. Es sollte ein Heft mit Einzelinterpretationen werden. Der Wegfall mehrerer Beiträge in dieser Richtung wurde dann teilweise durch diesen Versuch einer Überblicksdarstellung mit eingeschränktem Blickwinkel ersetzt. Die beiden Einzelinterpretationen von Filmen zweier herausragender Regisseure sind deshalb nicht weniger wichtig für das vorläufige Gesamtbild. Die Mischung dokumentiert (und verleugnet also nicht) das Dilemma der Zeitgenossenschaft von Werk und Interpret.

Günter Giesenfeld

Wolfgang Zimmermann

Grenzüberschreitungen

Olivier Assayas' *Irma Vep* (1996)

The whole point is that the world is constantly changing and that as an artist one must always invent new devices, new tools, to describe new feelings, new situations. If we don't invent our own values, our own syntax, we will fail at describing our own world.¹

Irma Vep — ein Kaleidoskop

Der Weltstar landet in einer hektischen Low-Budget-Produktion, gleich zu Beginn wird die Kontrastierung von mainstream-Kino und Autoren-Film thematisiert. Sie wird zum zentralen Spannungsbogen des ganzen Films. Maggie Cheung, die sich selbst – einen gefeierten Hongkong-Filmstar – spielt, avanciert mit ihrem ersten Auftritt zur zentralen Figur von *Irma Vep*, und sie soll in einem Remake von Louis Feuillades *Les Vampires* die Hauptrolle der Irma Vep spielen.

Der ‚realen‘ Einführung der Protagonistin steht übergangslos die ‚filmische Präsentation‘ ihres Kino-Mythos gegenüber: Die Narration springt auf die Ebene des Film-im-Film und zitiert den martialischen Fantasy-Streifen *The Heroic Trio* (1993) von Johnny To, der den Regisseur des Remakes, René Vidal (Jean-Pierre Léaud), erst auf Maggie aufmerksam gemacht hat.² Die Bilder des Hongkong-Kinos verwirren zunächst; ihre fremdartige Ästhetik steht in Kontrast zum bisher realistischen, halbdokumentarischen Erzählgestus mit ständig

¹ Olivier Assayas, zit. n.: Jones, Kent: Burn this. In: Viennale '96: Katalog zu den Internationalen Filmfestwochen. Wien 1996, S. 174. (= 1996a).

² Cheung spielt dort die Hauptrolle einer „geldgeilen Killerin, die auch vor Kindermord nicht zurückschreckt“. Umard, Ralph: Von der Action zum Drama. Die Schauspielerin Maggie Cheung und ihr Film Hongkong Love Affair. In: *epd Film* 12, 1998, S. 33.

sich zur Geltung bringender Handkamera.

Zur Einstimmung auf sein Vorhaben zeigt Vidal Maggie später die sechste Episode aus Feuillades Original, *Les Yeux qui fascinent*. Der Regisseur stellt die Begleitmusik ab, für ihn muß ein Film durch seine bloßen Bilder wirken. Mit Ende der Exposition ist das Spannungsfeld des Autorenkinos zwischen Nostalgie der Stummfilmzeit und nouvelle-vague-Avantgarde etabliert, aus dem der Film immer wieder Kraft schöpft.

Abrupt verläßt Assayas die Ebene von *Les Vampires* wieder: Die Kostümbildnerin Zoé (Nathalie Richard) kleidet Maggie ein. Die Frauen unterhalten sich über das amerikanische Kino, ausgehend von der Figur Michelle Pfeiffers als Cat Woman in *Batmans Return* (1992), die Vidal zum Remake inspirierte. Zoé, die Assayas als sein ‚Sprachrohr‘ bezeichnet hat³, teilt die Begeisterung des Regisseurs-im-Film für den Hollywood-Streifen nicht. Auch Vidals Filme begeistern sie nicht mehr:

Zoé: „Früher, seine Filme waren gut. Ich weiß nicht, was ist los, aber er hat andere Dinge in seinem Kopf. Vielleicht klappt das Remake [...]. Aber warum wir machen etwas, was es schon gibt?“⁴

Die Frage der Kostümbildnerin deutet schon früh auf Vidals Dilemma vor- aus: Wie kann man mit zeitgenössischen Techniken zum Kern des Originals dringen, es in einer modernen Version zu neuem Leben erwecken, ohne das Vorbild bloß zu kopieren oder dessen magische Aura zu verlieren?⁵ Eine postmoderne Problematik:

Das Unterfangen, ein altes Faszinosum durch ein neues Faszinosum zu beleben, führt nur zu Bildern, die Bilder zitieren: Lebendig wird das Ganze erst, wenn die Faszination des Regisseurs durch die Bilder hindurch auf die Person der Schauspieler trifft.⁶

Das Aufleuchten der Flamme eines Gasherdes leitet metaphorisch den nar-

³ Vgl. Olivier Assayas, zit n.: indieWire (<http://www.filmmag.com/community/cyberlinc/interviews/assayas/q.html>): „Zoé is one of the characters in the film I care the most about. She expresses my own views on filmmaking, the way things should be done. I like throwing confusion into the process of filmmaking, and she represents that. She is the only person who is sad that the film has stopped, so she's left alone, but it is really the spirit of the film they were making that is left alone.“

⁴ Primärzitate aus *Irma Vep* werden in Form der deutschen Untertitel wiedergegeben. Der mangelhafte Ausdruck der englischsprechenden Franzosen verliert in der Übersetzung der Synchronfassung und in der geschriebenen Form viel von dem intendierten Effekt.

⁵ Die Frage erinnert an den Ursprung der Filmgeschichte, als die Kritiker des neuen Mediums meinten, Film sei nur die Matrize für den Stempel Welt, vgl. Kohler, Michael: Wenn Bilder Fleisch werden. In: *Frankfurter Rundschau* vom 4.6.1998.

⁶ Streiter, Anja (1998): Die Augen von Maggie Cheung. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 5.6.1998.

rativen Block ‚erster Drehtag‘ ein: Das Feuer des Filmemachens hat alle entfacht und verbreitet (kreative) Hektik. Prompt treten jedoch erste Animositäten innerhalb des Teams an die Oberfläche. Nachdem die erste Szene mißglückt, schlägt die angestrenzte Stille zum Leidwesen Vidals in Lachen um. Der zweite Versuch gelingt, das Team sichtet am Ende des Drehtages gemeinsam das Material.

Diese Sequenz illustriert, wie in *Irma Vep* verschiedene Erzählperspektiven kombiniert werden. Der Zuschauer erkennt in einem spielerischen Prozeß oft-mals erst spät, welchen ‚Status‘ die aktuellen Bilder gerade haben.

So hat Assayas für die Erzählebene des Films-im-Film zunächst eine der Kamera des Sets deutlich übergeordnete Perspektive etabliert: Der Zuschauer verfolgt sowohl die Aktion der Schauspieler als auch das geschäftige Treiben hinter der Kamera. Umgekehrt löst Assayas den zweiten – gelungenen – Take auf: Die Blickwinkel von Film-im-Film und ‚realem‘ Film entsprechen einander zunächst, die übergeordnete Sicht wird erst später eingenommen.

Der Übergang von dieser Film-im-Film-Szene zur Vorführung des fertig abgedrehten Materials stellt einen deutlich exponierten Eingriff in die chronologische Struktur des Films dar. Dieser muß von einer übergeordneten narrativen Instanz rühren. Damit der Zuschauer dem logischen ‚Sprung‘ folgen kann, leistet ihm der Erzähler Hilfestellung: Der Übergang in das Rohmaterial des *Les Vampires*-Remakes wird sowohl visuell (Entzug der Farbe, Klappe im Bild) als auch auditiv (Räuspern und Husten des Teams im Gegensatz zur Stille zuvor) signalisiert.

Interventionen eines Erzählers lösen den Akt des Erzählens deutlich aus der erzählten Geschichte heraus und beziehen den Rezipienten kommunikativ in den Film mit ein. Assayas geht an solchen Bruchstellen bewußt mit dem Medium um und exponiert Film als medialen Wirklichkeitsersatz. In *Irma Vep* finden sich viele Spuren der ‚énonciation‘⁷: Verweise auf den Zuschauer (Maggies Blicke in die Kamera), auf Bild/Leinwand (durch Fenster und exzessive Verwendung des Spiegelmotivs) oder auf das Dispositiv des Kinos (Film-im-Film, Kameras und Lampen im Bild etc.). Die ‚Interpunktion‘ in *Irma Vep* ist dagegen spärlich: Assayas verzichtet gänzlich auf Auf-, Ab-, oder Überblendungen.

Als Klammer des dritten Filmabschnitts, Maggies Besuch bei Zoés Freunden, dienen (Mofa-)Fahrten durch das nächtliche Paris. Musik und Kameraarbeit geben den Sequenzen eine märchenhaft-romantische Färbung und erinnern an Assayas' *Paris s'éveille* (1991): Kameramann Éric Gautier fokussiert beide

⁷ Vgl. die Terminologie von Christian Metz, bspw. in: Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997.

Frauen, die Stadt um das Paar herum verschwimmt; es stellt sich ein Gefühl der Schwerelosigkeit ein, das durch die ruhig fließende, zusätzlich zur Fahrt leicht kreisförmige Bewegung der Kamera noch verstärkt wird. Die Annäherung der beiden Frauen aus unterschiedlichen Kulturkreisen wird gleichzeitig auf auditiver Ebene signalisiert. Ali Farka Toure und Ry Cooder führen in ihrem Lied *Soukura* europäische Gitarren und afrikanische Klänge zu einem harmonischen Ganzen zusammen.

Während des Abends erzählt Mireille (Bulle Ogier) Maggie, daß sich Zoé in sie verliebt habe. Die distanzierte, peinlich berührte Reaktion der chinesischen Schauspielerin kann der Zuschauer nachempfinden, hat er sich mit ihrem naiven, unbeteiligten Blick doch längst identifiziert. Assayas visualisiert nämlich vor allem Maggies Gefühle — sie ist Fokalcharakter des Films und in gerade einmal sieben Sequenzen (Film-im-Film-Fragmente ausgenommen) nicht im Bild. Die Offenbarung Mireilles demonstriert, wie die wenigen Fokalisierungswechsel Spannung aufbauen: Der Rezipient weiß vor Maggie, daß Zoé lesbisch ist, und wartet nun — auf dem Höhepunkt geschlechtlicher und sprachlicher Verwirrung — nur darauf, wie Mireille bei ihrem Verknüpfungsversuch vorgeht.

Oftmals beruht der Wissensvorsprung des Zuschauers in *Irma Vep* lediglich auf sprachlicher Überlegenheit. Assayas hat den verbalen Ausdruck jedoch regelrecht massakriert: Die eigentliche Muttersprache der Akteure (Französisch) ist weitgehend in die Untertitel verbannt, ihre Englisch(-Versuche) avancieren zur Hauptsprache des Films und lassen die Versuche einer europäischen Filmkultur, sich an internationale Standards anzupassen, als ebenso rührend wie exotisch erscheinen. Zugleich verleiht Assayas seinem Film so eine stark präsentische Wirkung, identifiziert sich der (französische) Rezipient doch unmittelbar mit seinen nach Worten suchenden Landsleuten. Sprachliche Verwirrung führt oftmals auch zu inhaltlicher Konfusion. Vielleicht deutet der mangelhafte verbale Ausdruck darauf hin, daß für Assayas (wie für Vidal) die eigentliche (Film)-Sprache stumm – non-verbal – sein muß.

Der Abend bei Zoés Freunden wird vom zentralen Lied des Films untermalt, LUNAs todessehnsüchtigem *Bonnie and Clyde*. Die Bedeutung des Stücks wird durch seinen on-screen-Einsatz untermauert: Die Freunde schalten das Radio ein und beginnen zu tanzen. Während der Rückfahrt von Zoé und Maggie drängt sich *Bonnie and Clyde* immer mehr in den Vordergrund; die ausgelassene Stimmung der Abendgesellschaft greift auf die Sequenz über. Der Bezug zu Arthur Penns gleichnamigem Film (1967) stellt sich auf mehreren Ebenen her. Zum einen läßt das Pärchen auf dem Mofa an das zum Mythos gewordene jugendliche Gangsterduo aus *Bonnie and Clyde* denken, zum ande-

ren stellt der Song selbst ein Remake dar (der Original-Filmmusik von Serge Gainsbourg) — das zentrale Thema aus *Irma Vep* wird erneut reflektiert.

Katalysator für den Höhepunkt des Films, die Metamorphose der Schauspielerin in ihr filmisches Vorbild, ist Maggies Gespräch mit Vidal, der an seiner Remake-Idee zerbrochen ist. Anschließend im Hotel, wird die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion überschritten: Die Rolle ergreift Besitz von Maggie; sie wird zum Medium, schlüpft in ihre zweite (Latex-)Haut und schleicht – wie Irma Vep – auf Diebestour durch dunkle Hotelgänge. ‚Maggie-Irma‘ raubt aus dem Zimmer einer Amerikanerin Schmuck und wirft diesen im strömenden Regen vom Dach.

Die irrealen Atmosphäre wird sofort wieder von der ‚filmischen Realität‘ durchbrochen. Zoé muß Maggie wecken, da diese nach ihrem nächtlichen Ausflug verschlafen hat. Maggie trägt noch ihr Kostüm: Die Metamorphose kann folglich keinesfalls als Traum gedeutet werden.

Der Sprung auf die narrative Ebene des Films-im-Film mit Stuntwoman Laure (Nathalie Boutefeu) als Maggies über die Dächer von Paris schleichen des Double wird erst retrospektiv evident. Die narrativen Ebenen lassen sich kaum mehr trennen: Nicht die für die Fotografie des Remakes etablierte allwissende Erzählperspektive – mit ‚sichtbarem‘ Filmteam – ist es, die die Szene abbildet, sondern ein Blickwinkel, der sich zunächst nicht von dem der *Irma Vep*-Narration unterscheidet. Erst der Zwischenruf des Kameramannes („Schnitt!“) entlarvt die Sequenz als Film-im-Film.

Mit dem TV-Interview Cheungs durch einen französischen Filmjournalisten (Antoine Basler) etabliert Assayas in *Irma Vep* eine dokumentarische Perspektive mit spezifischer Ästhetik, formal abgesetzt mit leicht überbelichteten, verwaschenen Bildern. Maggie ist einmal mehr dem voyeuristischen männlichen Blick ausgeliefert. Der Journalist lobt ihr Äußeres, läßt Maggie die Jacke ausziehen (obwohl sie friert) und richtet eine aufdringliche Großaufnahme auf sie ein. Während des Interviews wechselt die Perspektive erneut: Eine Kreisbewegung um das ‚Paar‘ rückt das TV-Team selbst in die Cadrage: Erzählebenen, -perspektiven und -stile überlagern sich zunehmend.

Die Probe von *Les Yeux qui fascinent* am Set illustriert die multiplen Konfusionen. So entstammt Maggies nur durch den plötzlichen Auftritt Maités (Dominique Faysse) verhinderter Kuß mehr der Fiktion Feuillades als der Erzählebene *Irma Veps*, fühlt sie sich doch keinesfalls vom Schauspieler Ferdinand (Olivier Torres) angezogen. Maggie ist (als Irma Vep) vielmehr Moreno verfallen, den Ferdinand mimt: Die Grenze zwischen (Schau-)Spiel und Realität wird immer poröser.

Nach Abbruch der Dreharbeiten gibt sich José Murano (Lou Castel) Laure

als Nachfolger Vidals zu erkennen, bietet ihr Maggies Rolle an und bereitet sich mit der Sichtung des Originals auf seine Aufgabe vor. Bezeichnenderweise verschläft er die Auflösung des Anagramms ‚Irma Vep‘ zu ‚Vampire‘ (dritter Teil des Originals: *Le Cryptogramme Rouge*). Derweil sind Zoé und Maggie auf dem Weg zu einem Rave. Die Chinesin entscheidet sich jedoch gegen den gemeinsamen Abend und verläßt Frankreich, um in Amerika mit Ridley Scott einen der von Zoé verachteten Filme zu machen. Die endgültige Zurückweisung Zoés ist visuell bedeutsam arrangiert. Gautier zeigt im Halbdunkel des Taxis nur

sketchy details of the car and the shiny, licorice-black street: almost all the light radiates from Cheung's face as she waves, smiling, to the crushed Zoé from inside the cab.⁸



Die Verlassene wird von Technoblitzern ‚zerrissen‘, die Kamera bewegt sich – ihre Panik versinnbildlichend – hektisch um Zoé herum, bis diese in ihrer Tasche Drogen gefunden hat. Sie betäubt ihren Schmerz und stürzt sich in die Menge.

Assayas hat den Protagonistinnen über die gesamte Filmdauer zwei visuell antagonistisch ausformulierte Gefühlsachsen zugeordnet. Maggies Gesicht – mit ständigen Großaufnahmen regelrecht gefeiert – verleiht *Irma Vep* eine mythische Aura, ihr distanzierter Blick vermittelt – psychologisch-realistisch – Befremdung über die französische (Film)-Gesellschaft. Zoé dagegen treibt den Film als Motor an, ‚ihre‘ Szenen wirken temperament- und kraftvoll, fast ‚roh‘.⁹

Das Finale von *Irma Vep* ist als Film-im-Film inszeniert, als knapp dreiminütiger, experimentell-schriller Neo-*Irma-Vep*-Clip, den Vidal – mittlerweile in einem Sanatorium außerhalb der Stadt – Murano (und dem Drehteam) als ‚ver-

⁸ Zacharek, Stephanie (<http://www.salonmagazine.com/may97/vep970509.html>).

⁹ Vgl. Weber, Sebastian: Motor trifft Aura. In: *Die TAZ* vom 4.6.1998.

giftetes Erbe', als letztes Grinsen, hinterlassen hat.

Die erzählte Zeit in *Irma Vep* beträgt gerade einmal zwei Tage. Das Ende sprengt jedoch den temporär eng gesteckten Rahmen. Vidals Clip kann – inhaltlich schlüssig – nur aus seiner schöpferischen Krise resultieren, die ihn schließlich vom originalgetreuen Remake wegführt hat. Die Chronologie (Murano: „Wann hat er das geschnitten?“ Maité: „Abends. Er macht das immer so.“) läßt dies jedoch nicht zu: Vidal verbringt die Nacht nach seinem Anfall, mit Tabletten ruhiggestellt, in seiner Wohnung, am nächsten Tag ist er bereits im Sanatorium.

Daß Maggie von der Umbesetzung ihrer Rolle wußte und deshalb noch in der (zweiten?) Nacht unwiderruflich Frankreich verläßt, ist chronologisch ähnlich fragwürdig und würde eine zeitliche Ellipse zwischen Muranos Angebot an Laure und seiner Sichtung des Originals bzw. Maggies Taxifahrt bedingen — diese legt der Plot jedoch nicht nahe. Die Beispiele zeigen, wie brüchig die Chronologie in *Irma Vep* ist; Assayas ordnet die (zeitlich) stringente Präsentation der Geschichte ihrer hohen Geschwindigkeit unter: „Il n’y a donc pas de place pour des moments où le film (et le spectateur) trouverait le temps de respirer.“¹⁰

Irma Vep ist gänzlich von der Bewegung als zeitgenössischer Daseinsform geprägt und basiert geradezu auf dem Prinzip der Beschleunigung, „[...] dominant de la vitesse à tout, au récit comme aux personnages“¹¹. Der Hinweis des Produzenten gleich zu Beginn („Jetzt muß alles ganz schnell gehen!“) avanciert zum Motto des gesamten Films. Den einzelnen Erzählsträngen wird kaum Zeit zur Entfaltung eingeräumt, ein Rhythmus, der ganz im Gegensatz zu Assayas' übrigem Werk steht:

Each of his films takes place over a long span of time in order to show change, inevitably meaning, capitulation and compromise in consumer society, as the energies of youth are drawn, quartered, and channeled into the endless march of usefulness.¹²

Gerade den Brüchen, den Leerstellen zwischen den fragmentarischen, zeitlich nur lose aneinandergefügten narrativen Blöcken, kommt in *Irma Vep* dramaturgische Bedeutung als unbestimmte, sprunghafte Ellipsen zu; die Form stützt den Inhalt. Rhythmus und zeitliche Struktur des Films folgen keinen ‚lo-

¹⁰ Bouquet, Stéphane: French Touch. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 502, 1996, S. 56.

¹¹ Bouquet (1996), S. 56.

¹² Jones, Kent: Tangled up in Blue. The Cinema of Olivier Assayas. (http://www.geocities.com/Paris/Metro/9384/directors/assayas_jones.htm) bzw. Abdruck des gleichen Artikels in: *Film Comment*, Vol. 32, Nr. 1, 1996. (= 1996b) *Paris s'éveille* oder *Désordre* dokumentieren bspw. die Entwicklung der Helden über einen langen Zeitraum.

gischen‘ Grundsätzen. Alles könnte – aber nichts muß – am gleichen Tag passieren, die erzählte Zeit wird ‚unfaßbar‘.

Irma Vep kommt mit wenigen, nur ungenau ausformulierten Innenräumen aus: Büro der Produktionsgesellschaft, Wohnungen von Vidal und Mireille, Sex-Shop, Kantine, Set, Hotel, Bar. Der hauptstädtische Außenraum wird ausschließlich mit nächtlichen Fahrten (Mofa, Metro, Taxi) ausgelotet, die das Gefühlsleben der Protagonistin(nen) untermalen und zur Geschwindigkeit des Films beitragen. Dabei ‚streift‘ Assayas die Stadt nur; er entwirft ein flüchtiges Bild der Pariser Banlieue, fernab des touristisch-klischeehaften Postkarten-Flairs — mit alten Fabrikgeländen, die als Set bzw. Rave-Location dienen, engen Gassen, einsamen Straßen und verlassen Ecken als Treffpunkten der Dealer.

Irma Vep offenbart eine starke Fragmentierung. Das extrem heterogene äußere Erscheinungsbild des Films ist einerseits bedingt durch die Integration bzw. Konfrontation verschiedener zeitlich und ästhetisch disparater Ebenen (durch die Filmzitate), andererseits durch sein atektonisches Aufbauprinzip, der rigorosen Aufspaltung in narrative Blöcke (Exposition, Dreharbeiten I, Abend, Höhepunkt, Dreharbeiten II, Schluß) mit teilweise autarken, exponierten Sequenzen (Metamorphose, Interview, Finale, Mofafahrten) und den ständigen Verschiebungen der Erzählperspektive. Die Narration verläuft in einem *circulus vitiosus*, da die Dreharbeiten am Ende unter neuer Leitung von neuem beginnen. Der offenen Form entspricht die nur embryonale Ausformulierung vieler Themen (Homosexualität, Drogenkonsum etc.): *Irma Vep* imitiert in seiner kaleidoskopischen Form das Leben selbst; nicht eine ‚große Geschichte‘ steht im Vordergrund, sondern der Alltag, die Konjekturen.

Der visuelle Stil des Films ist entscheidend von Kameramann Éric Gautier¹³ geprägt, wenn ihm auch der eng gesteckte finanzielle Rahmen (1,5 Millionen Dollar) wenig Spielraum ließ, „es mußte schnell und effektiv produziert werden, ohne Sicherheitsnetz, kein Überziehen des Drehplanes, keine Nachaufnahmen“.¹⁴

Gedreht wurde vier Wochen lang auf Super 16-mm, der Rohschnitt erfolgte zunächst auf Video, um Entwicklungskosten zu sparen. Da Assayas jeden Tag improvisierte, verzichtete Gautier weitgehend auf aufwendige Lichtgestaltung und drehte – wie beispielsweise auch in *L'eau froide* (1994) – aus der Hand. Trotz oftmals langer Einstellungen scheint die Kamera nie zur Ruhe zu kom-

¹³ Gautier erhielt 1999 einen César für seine Fotografie von Patrice Chéreau's *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998) und gilt als einer der wichtigsten Kameramänner im zeitgenössischen französischen Kino. Assayas arbeitete erstmals mit ihm zusammen.

¹⁴ Olivier Assayas, zit. n.: *Presseheft Irma Vep* (1996).

men. Dieses und andere ‚cinéma-vérité‘-Verfahren (kaum klassische Einstellungsfolgen oder establishing-shots, ‚natürliches‘ Schauspielen etc.) sorgen für den ‚realistisch-frischen‘, leichten Charakter von *Irma Vep*.

Metamorphose und Finale stellen eigene kleine Filme(-im-Film) dar. Sie sind die zentralen und in der Narration am deutlichsten exponierten Sequenzen in *Irma Vep* und sollen im Folgenden analysiert werden.

Die Metamorphose Maggies

Plus on avance dans la séquence, plus on va vers le cinéma, et quand on arrive sur le toit, on est dans un univers qui n'a plus aucune réalité.¹⁵

Mit der Verwandlung Maggies in ihr filmisches Vorbild, ihrem Acting-Out, überschreitet die Narration in *Irma Vep* — ohne den ‚realistischen‘ Tonfall zu wechseln — die Grenze zwischen Filmwirklichkeit und Fiktion.¹⁶ In Assayas' Werk finden sich häufig solche Momente, die den narrativen Rahmen sprengen, der Regisseur ist ständig auf der Suche nach

[...] authentischen Bildern und Tönen für ein bestimmtes Lebensgefühl seiner und der nachfolgenden Generation: ein Taumeln und Schlingern, eine Beschleunigung ohne konkretes Ziel, ein Außersichsein, ein Aus-dem-Zentrum-Rutschen.¹⁷

Die „passage vers la fiction“¹⁸, das zentrale, magische Moment des Films, läßt sich in drei Teile gliedern. Die eigentliche Verwandlung ist in ‚MTV-Stil‘ inszeniert, mit schnellen Bewegungen von Kamera und Protagonistin, an Bett, Fernseher und Waschbecken vorbei, im Kreis, auf das Fenster hin und wieder zurück, an der Wand entlang. Für einen kurzen Moment stoppt die Losgelöste ihren Taumel und betrachtet sich — oder besser: ihre gesplante Persönlichkeit — im Spiegel. Die Videoclip-ähnlichen Bilder „[...] im Stile von Wong Kar-Wai fallen wie fremde Lichtquellen in den Film ein“.¹⁹

Musik kommentiert die Metamorphose, die auditive Ebene ist einmal mehr

¹⁵ Olivier Assayas, zit. n.: Strauss, Frédéric: Le vol des bijoux. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 40.

¹⁶ Die Sequenz entspricht durchaus konventionellen Vampirfilm-Mustern und ist deutlich an *Batman's Return* angelehnt. Dort verwüstet Kyle während ihrer Verwandlung in Cat Woman ihr Appartement.

¹⁷ Horwath, Alexander: Song for Maggie. In: *Die Zeit* vom 18.6.1998.

¹⁸ Gautier, Éric, zit. n.: Strauss (1996), S. 37.

¹⁹ Weber (1998).

narrativ bedeutsam. Maggie wählt on-screen *Tunic (Song for Karen)* von *Sonic Youth*, ein Lied, dessen Titel Programm ist: „tunic“ läßt sich – zumindest in biologischem Kontext – mit „Häutchen“ oder „Hülle“ übersetzen. Assayas' gesamtes Werk ist geprägt von der aktiven, gestaltenden Rolle der Popmusik.²⁰

Im zweiten und dritten Teil der Sequenz spiegelt Assayas das Innenleben der Protagonistin in Raumstrukturen wider. Maggie dringt in einen engen, intimen Raum ein, in die Privatsphäre der Amerikanerin.²¹ Diese räkelt sich nackt im Bett: Durch die artifizielle Lichtsetzung ist ihre Nudität geradezu exponiert, während Maggie in ihrer Ecke wie in einer anderen (dunkleren) Sphäre gefangen wirkt. Erstmals wird das innerfilmische Prinzip – Maggie als voyeuristisches Sexualobjekt – umgedreht: Die Chinesin beobachtet selbst schüchtern eine Frau: ein modernes Remake von *Les Yeux qui fascinent*.

Nach dem Schmuckdiebstahl strebt ‚Maggie-Irma‘ ins Freie, nach draußen, aufs Hoteldach, zu den Naturgewalten. Dort findet das märchenhafte Moment seinen adäquaten ästhetischen Ausdruck²²: Gautiers grelle Ausleuchtung mit Punktcheinwerfern auf Maggies Gesicht, artifiziellen Schatten und virtuellem Blau sowie der erstmalige Einsatz von special effects (künstlicher Regen und Nebel) exponieren die Sequenz deutlich in der Narration. Ihre Stilisierung steht in ästhetischem Gegensatz zur einfachen, meist dokumentarischen Lichtsetzung und Kameraführung des restlichen Films.



²⁰ Einmal abgesehen von seinem gänzlich auf Musik verzichtenden Film *Une nouvelle vie* (1993).

²¹ Mit der Figur der bestohlenen Amerikanerin und ihrer Besetzung mit Arsinée Khanjian (Atom Egoys Lebensgefährtin und Filmheldin) rekurriert Assayas auf eine Idee Claire Denis'. Diese plante zusammen mit den Freunden Assayas und Egoyan ein Triptychon über drei in Paris fremde, weibliche Hotelgäste.

²² Der Eintritt des Phantastischen in den Film geschah aus allzu realem, voyeuristischem Beweggrund, Assayas: „[...] au fond j'ai envie de cette pluie sur le costume en latex de Maggie, de son visage mouillé.“ Zit. n.: Strauss (1996), S. 41.



'Très cinématographique' – Maggie macht sich ihr eigenes Kino: « C'est quelque chose qui a à voir avec le plaisir et la fascination ludiques de l'enfant qui se déguise, qui se cache, qui s'enfuit de sa chambre. »²³

²³ Gautier, Éric, zit. n.: Strauss (1996), S. 37.

Die finale Irma Vep-Version: Modell einer zukünftigen Narration?

Den autarken Charakter der finalen Vision Vidals stellt Assayas deutlich aus: Wie der Zuschauer im Kino, wartet das Drehteam im Vorführraum auf den Film, es wird dunkel, und der Vorspann (die Ziffern) versinnbildlicht das folgende Artefakt. Muranos Erstaunen über den Wandel von Vidals ehemals retrograder hin zu experimenteller Kunstauffassung zeigt *Irma Vep* nicht mehr: Das Ende des Films-im-Film ist gleichzeitig das Ende des Films.

In dem knapp dreiminütigen Clip drückt sich vor allem Vidals Faszination für Maggie aus, das Finale

[...] is like a silent code for lovesickness. René's love for her has become a kind of destruction, and yet his embellished footage is like a sonnet he's written for her: its beauty is both inspired by her and goes beyond her.²⁴

Der Schluß entspricht postmodernen Ideen, er verbindet

[...] experimental filmmaking with some kind of narrative. Vidal is proposing that the trouble he's having with the material is that he's not finding the modern way of expressing it.²⁵

Der Regisseur (und mit ihm die ältere Generation) triumphiert über die Jugend: Von allen unbemerkt, hat er ein Gesamtkunstwerk geschaffen, das über den Film hinauswirkt und die magische Anziehungskraft des Kinos an sich illustriert.

Verdankte *Irma Vep* bisher sein Tempo vor allem der Kameraarbeit, kommen in dem experimentell-schrillen Finale Schnitt und Filmtechnik besondere Bedeutung zu. Der ‚Comiclatexstrip‘ ist geprägt von Blicken – Blicken auf Maggie und von ihr — das visuelle Prinzip des gesamten Films wird hier nochmals reflektiert: „Blicke sprühen, Bilder sollen hinaus, in die Pupillen hinein.“²⁶

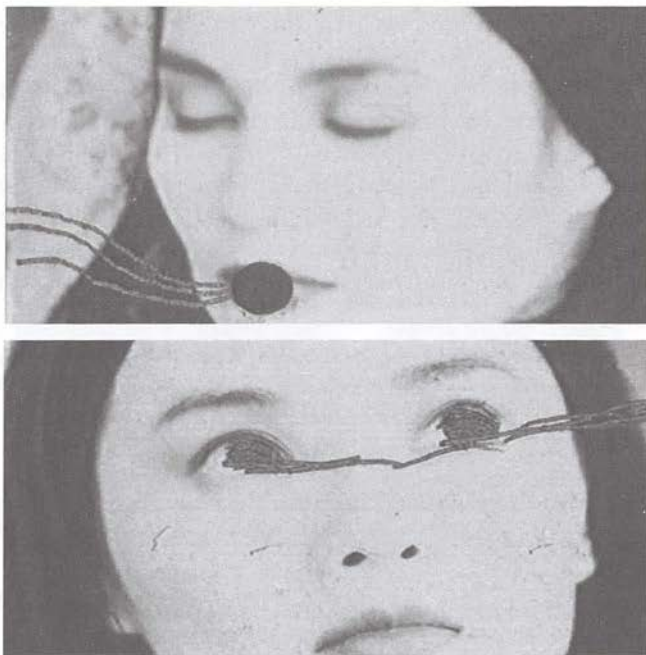
Der Zuschauer begleitete die Bilder in ihrer Entstehung, doch nun sind sie gänzlich anders: grobkörnig, pulsierende Muster, vermengt mit Kreisen, Gittern, Fluchtlinien, Blubberblasen, eine „alles zerstörende, dabei gleich neuerschaffende Tabula rasa“.²⁷

²⁴ Zacharek, Stephanie (<http://www.salonmagazine.com/may97/vep970509.html>).

²⁵ Assayas, Olivier, nach: indieWire (<http://www.filmmag.com/community/cyberlinc/interviews/assayas/q.html>).

²⁶ Kohler (1998).

²⁷ Möller, Olaf: Die Erziehung des Herzens. In: Viennale '96: Katalog zu den Internationalen Filmfestwochen. Wien 1996, S. 170.



Maggie: „Desire. It’s what we make films with.”

Claude Dutys Scratching-Technik verfremdet die Bilder graphisch. Dieser Effekt findet auf der Tonebene mit einem rein synthetischen, experimentellen Geräuschteppich Entsprechung: Zapping — der neue Wahrnehmungsstil.

Das experimentelle Finale bedeutet für *Irma Vep* den logischen Schluß- und Kulminationspunkt aller (formal)ästhetischer Überlegungen: das Spiel mit unterschiedlichen Narrationsebenen, der fragmentarische Charakter und der Mix verschiedener Ästhetiken werden zu Ende gebracht. Als Inspirationsquelle hierfür nennt Assayas das chinesische story-telling à la *The Heroic Trio*, mit seinen virtuellen Farben, verfremdeten Geräuschen, expressionistischen Licht- und Schatteneffekten.²⁸ Der Clip kann als Modell einer zukünftigen Narration gedeutet werden, die zeitgenössische Ästhetik und kulturelle Erscheinungsformen umschließt, und dabei der Tradition des Stummfilms auf ihre Art Reverenz erweist: ein neues Hören und Sehen wird vorgeführt.

Assayas erachtet zwar den innerfilmischen Regisseur als geistigen Vater

²⁸ Vgl. Möller, Olaf/Tönsmann, Frank: Die Kinder von Marx und Coca Cola sind wieder ernst geworden. In: *Nachtblende* 1/1997, S. 29.

des Clips²⁹, die metaphysische Deutung scheint jedoch zwingender (und chronologisch ‚richtiger‘). Danach ist das Finale als Apotheose einer neuartigen Narration zu deuten, entworfen von einer übergeordneten Erzählinstanz zur Verspottung von Vidals retrogradem Kunstwollen, es sind

[...] Bilder ohne ‚narrativ-psychologischen‘ Vater, eine Vision des Kinos selbst. Dieses Ende ist so... anders als alles, was man vorher sah, und gleichzeitig scheint alles in ihm aufzugehen, Hongkong-martial arts-Kino, Stummfilm, Realismus, Traum.³⁰

Selbstreflexivität in Irma Vep

Assayas bedient sich in *Irma Vep* sowohl durch direkte Zitate (Filmausschnitte, ‚name-dropping‘) als auch indirekt (Schauspielerwahl) der Filmgeschichte. Diese Verweise sind korrelativ mit dem Inhalt verknüpft und lassen den Film in seiner Mikrostruktur zusätzlich an Bedeutung gewinnen.

Les Vampires – Der Einfluß des Originals und andere direkte Zitate

Des nuits sans lune, ils sont les rois,
les ténébres sont leur empire.
Portant la mort, semant l'effroi
Voici le vol des noirs Vampires.³¹



Irma Vep

Louis Feuillades (1873-1925) zehnteilige Serie *Les Vampires* avanciert zum zentralen Bezugspunkt von *Irma Vep*. In zwei Sequenzen zitiert Assayas das Vorbild direkt, indirekt knüpft er auf mehreren Ebenen an das Serial an: Originalszenen werden während der Dreharbeiten nachgespielt, als Remake-Rohfassung vom Team gemeinsam gesichtet oder als theaterähnliche Probe inszeniert.

²⁹ Vgl. Möller/Tönsmann (1997), S. 27.

³⁰ Möller (1996), S. 170.

³¹ Gerhold, Hans: Der Zufallslyrismus der Serie und die Vorläufer des Kriminalfilms: Von ‚Dolly's Abenteuer (*The Adventures of Dolly*, 1908)‘ bis ‚Die Vampire (*Les Vampires*, 1915–1916)‘. In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924. Frankfurt am Main 1994, S. 186.

Der Rückbezug auf *Les Vampires* und die Stummfilmzeit ist sowohl inhaltlicher – Vidal versucht sich an einer originalgetreuen Adaption – als auch ästhetischer Natur, da das Remake stumm und in schwarz-weiß gedreht wird. Vidal bezieht sich zudem auf Feuillades

handlungsbetonte, ‚natürliche‘ Inszenierungsweise ohne übertrieben expressionistische Mimik, ohne Theater-Vorzeige-Gestik, ohne redundanten Habitus³²:

Vidal: „Im Stummfilm die Darstellerinnen waren sehr expressionistisch, sehr dramatisch. Wir drehen stumm. Aber nur, weil es ist stumm. Sie [zu Maggie] dürfen nicht *mehr* spielen. Sie müssen *weniger* spielen. Sie müssen respektieren die Stille.“ [Hervorhebungen des Verfassers]

In den lange Zeit verloren geglaubten Filmen Feuillades rücken an die Stelle von erzählerischer Stringenz temporeiche und poetische Bildersprache, kriminalistische Spannung und phantastische Elemente.³³ Zeitgenössische Kritiker verachteten *Les Vampires* und das Genre der ‚ciné-romans‘ bzw. ‚films à épisodes‘. Die Surrealisten um Louis Aragon dagegen waren von der ihrer ‚écriture automatique‘ ähnlichen Art des Erzählens begeistert, die nicht mimetisch die Wirklichkeit abbildet, sondern Träume und Visionen darstellt, das Unterbewusste an die Oberfläche fördert. Die die Realität transzendierende Narration in *Irma Vep* nähert sich Feuillades erzählerischem Duktus an, der – geprägt von falschen Fährten – den Zuschauer an seiner Wahrnehmung zweifeln läßt:

Pris dans ce jeu de déguisement et de masques, le personnage ne vient même à ne plus se reconnaître dans le miroir. [...] Souvent, cependant, dans ce jeu kaléidoscopique de miroirs, on découvre que l'on est tombé dans l'illusion de pièges variés, dans un véritable trompe-l'œil narratif qui nous ramène constamment au point de départ.³⁴

Ab der dritten Folge zählt Irma Vep – gespielt von ‚Musidora‘, dem Inbegriff schauspielerischer Stummfilmkunst – zu den führenden *Vampiren*. Zu den amerikanischen Produktionen der Zeit mit ihren unschuldigen blonden Heldinnen bildet die Feuillade'sche Bandenchefin in ihrer kalten, aseptischen Verkleidung den Gegenpol.³⁵ Auch der dunkle, asiatische Typ Maggie Cheungs in *Irma Vep* kann als Antagonismus zum blonden ‚Vorbild‘ Michelle Pfeiffers aus *Batman's Return* betrachtet werden.

Les Vampires sind nicht mit ihren (blutsaugenden) literarischen Vor- und

³² Gerhold (1994), S. 196.

³³ Vgl. Gerhold (1994), S. 187f.

³⁴ Brunetta, Gian-Piero: Strangers in the Dark, ‚Les Vampires‘ et le jeu des masques. In: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Nr. 48, 1988, S. 80.

³⁵ Vgl. Filme wie *The Perils of Pauline* (1914) oder *The Exploits of Elaine* (1914).

filmischen Nachfahren vergleichbar: Die Verbrecherbande saugt vielmehr mit ihren Raubzügen obere Gesellschaftsschichten aus und unterminiert die soziale Ordnung.

Auf eine gänzlich andere zeitliche und ästhetische Ebene verweist der Ausschnitt aus *Lutte de classe* (1969). Assayas zitiert mit dem Werk von *SLON* (*Société pour le lancement d'œuvres nouvelles*) die Tradition des politischen Filmemachens in Frankreich, die das Medium als propagandistisches Instrument versteht, wie gerade in dem für *Irma Vep* ausgewählten Fragment besonders deutlich wird: „Kino ist nicht Magie, Kino ist eine Technik, die aus der Wissenschaft geboren wurde, und im Dienste der Arbeiter steht, die sich befreien wollen.“

Das sogenannte ‚cinéma militant‘ steht per definitionem „[...] en prise direct avec la réalité social“³⁶, und thematisiert vor allem gesellschaftspolitische Konflikte. Auch *Irma Vep* ist fest mit der sozialen Realität im gegenwärtigen Frankreich verknüpft, wenngleich Assayas‘ gesellschaftskritischer Blick durch die Fixierung auf die Filmwelt keine Universalität beansprucht.

Grundlegende selbstreflexive Bedeutung kommt dem *SLON*-Zitat insofern zu, als daß es eine mise-en-abîme von *Irma Vep* darstellt, d. h. der Film-im-Film, *Lutte de classe*, trägt das Hauptthema des eigentlichen Films, nämlich den Produktionsprozeß eines (wenn auch politischen) Films, in nuce in sich.

Assayas verweist daneben durch name-dropping auf gegenwärtige Hollywood- (*Batman's Return*, Arnold Schwarzenegger, Jean Claude van Damme, Ridley Scott) und Hongkong-Kino-Produktionen (John Woo, Maggie Cheung, *The Heroic Trio*) sowie auf das französische ‚cinéma de qualité‘ (Alain Delon, Catherine Deneuve).

Indirekte Zitate – Die Auswahl der Schauspieler

Assayas versammelt in *Irma Vep* eine Reihe international symbolhafter Figuren der Filmgeschichte, deren bloßes Engagement schon als Zitat gewertet werden muß. Maggie Cheung nimmt für den Zuschauer die Rolle des gut gelaunten, aber oft befremdeten Führers durch eine unbekannte Filmgesellschaft ein. Sie verbindet „the best of both worlds: the total freedom of independent cinema,

³⁶ Train, Christophe: *Cinéma en mouvements: grands courants*, 1997, (<http://www.fcm.fr/chtrain/mouvel.html>). Zoé macht Maggie (und damit den Zuschauer) explizit auf die Bilder des ‚cinéma militant‘ aufmerksam: „*Lutte de classe* ist schon 20 Jahre alt. 25. Ein Frühwerk. [...] In Frankreich nannten wir das cinéma militant.“ Die Gruppe *SLON* formierte sich schon vor den Ereignissen im Mai 1968 um Chris Marker und realisierte 1967 *Loin du Vietnam*, um Solidarität mit dem vietnamesischen Volk zu üben.

and the sovereign poise of a great" star.³⁷

Am Ende wird sie ausgebootet, doch blickt sie alleine in eine verheißungsvolle Zukunft. Seit 1984 spielte Cheung in über 70 Filmen, meist in Hongkong-Actionproduktionen, aber auch unter Wong Kar-Wai oder Stanley Kwan, in dessen *Ruan Ling Yu* (1992) sie schon einmal eine Stummfilmdiva mimte.

Jean-Pierre Léaud in der Rolle René Vidals verkörpert europäisches (Film-)‘Urgestein‘. Spätestens seit Jean Eustaches *La Maman et la Putain* (1973), einer Art Resümee der 68er-Bewegung, ist Léaud zur gelebten Nouvelle Vague geworden; zu einer Ikone, die unter dem Gewicht der Filmgeschichte zusammenzubrechen droht.³⁸ Assayas bedient sich bewußt konnotativ Léauds mythischen Charakters.

Das Zitat der Nouvelle Vague und explizit des Œuvres von François Truffaut treibt Assayas auf die Spitze, indem er Léaud einen distinguierten, halstuchtragenden Regisseur mimen läßt, der, nachdem seine besten Tage (eben während der ‚Neuen Welle‘) längst vorbei sind, ein Comeback wagt. Auch Léauds große Erfolge liegen weit zurück, mit *L'amour en fuite* (1979), dem Ende der Doinel-Reihe, schien sein Stern erloschen. Zu verschwommen war die Grenze zwischen Truffaut, Doinel und Léaud, zwischen Schauspieler und Inkarnation eines neuen Kinos, als daß sich gerade junge Filmemacher zu Beginn der 80er Jahre getraut hätten, den schwierigen Charakter zu besetzen.³⁹ Schließlich gelingt Léaud jedoch im Gegensatz zu Vidal der Neubeginn, in *Paris s'éveille* (1991) unter Assayas‘ Regie.⁴⁰

Vidal ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da das Engagement Maggies als Irma Vep sein einziger avantgardistischer Einfall bleibt, um das Remake mit neuem Leben zu füllen; die kongeniale Idee von Assayas-Vidal revidiert der neue Regisseur sofort.

Nathalie Richard (Zoé) repräsentiert eine von zeitgenössischem Film („Ihr macht so ordentliche Filme, daß einem schlecht wird“) und Leben desillusionierte, drogensüchtige Jugend. Sie ist heimliches Zentrum von *Irma Vep* und Verliererin zugleich — obwohl ihr Name doch ‚Leben‘ bedeutet. Ihre Gefühle bleiben unerhört und die ungeliebte Zusammenarbeit mit Maité geht weiter.

³⁷ Olivier Assayas, zit. n.: Reynaud, Bérénice: I can't sell my acting like that. In: *Sight & Sound* 3/1997, S. 26.

³⁸ Vgl. Lalanne, Jean-Marc: Léaud the first. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 509, 1996, S. 55: „Il était là presque comme un emblème, une citation, un monument.“

³⁹ Vgl. bspw. Naddaf, Roswitha: Identifikationen eines Mannes. Neues von Jean-Pierre Léaud. In: *filmdienst* 24/1997, S. 34. – Ausnahmen: Alain Tanner, Agnès Varda, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Philippe Garrel.

⁴⁰ Léaud spielt dort einen Mann, der sich seiner jugendlichen Freundin gegenüber als Vater aufspielt, und diese schließlich an seinen Sohn verliert.

Zoés ‚Niederlage‘ ist nicht in der angedeuteten Dreieckskonstellation begründet. Maggie steht zwar – um im Bild zu bleiben – an der Spitze einer Triangel, doch konkurrieren Zoé und Vidal nicht ernsthaft um ihre Gunst, die Anordnung birgt nicht das übliche Konfliktpotential in sich. Während der Regisseur Maggie in ein Ganzkörperlatexkostüm steckt, das sein (sexuelles) Begehren maskieren soll (es aber gleichzeitig exponiert), ergötzt sich Zoé am Modellieren ihres Lustobjekts. Damit ist sie der Angebeteten zwar körperlich näher als Vidal, ihre wahren Gefühle artikuliert jedoch auch sie nicht.

Nach *L'enfant de l'hiver* (1989) spielt Richard zum zweiten Mal unter Assayas' Regie. Ihre Besetzung verweist auf das Werk von Jacques Rivette⁴¹, dem der Regisseur auch mit dem Engagement Bulle Ogiers als Mireille (in *La bande des quatre* (1988) mimit sie die Schauspiellehrerin Richards) Reverenz erweist: „Pour un cinéaste, vouloir faire jouer Bulle Ogier, c'est également aimer ses prédécesseurs.“⁴²

Dies gilt natürlich nicht nur für die Besetzung Ogiers:

Der bekannte Schauspieler [...] wird in den Film das Echo der anderen Filme hineinragen, in denen er gespielt hat; er wird seiner Figur etwas Unsicheres, Multiples und Virtuelles begeben.⁴³

Der ausgeprägte Einsatz von ‚vorbelasteten‘ Darstellern in *Irma Vep* schließt über deren Rolle hinaus ihre geistigen Väter mit in die Rezeption ein. Assayas schafft eine Metaebene und verrät so eigene filmische Präferenzen – eine Philosophie, die der ‚politique des auteurs‘ nahesteht.

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang die Besetzung Lou Castels, in Deutschland in erster Linie durch seine Rolle als Regisseur Jeff in Fassbinders *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971) bekannt. Diesen Part lässt ihn Assayas in *Irma Vep* als José wieder spielen.

Die Selbstreflexivität in *Irma Vep* geht über bloßes Zitieren hinaus. Spiegelungen auf allen Ebenen werden zum zentralen Narrationselement und verzahnen Realität, Film und Film-im-Film: Reflexionen sowohl im wörtlichen (durch den exzessiven Gebrauch des Spiegelmotivs) als auch im übertragenen

⁴¹ Auch das Sujet von *Irma Vep* erinnert an Rivette und dessen Film-im-Film *Phantom Ladies over Paris* aus *Céline et Julie vont en bateau* (1973/74). Zudem verweist die Abbildung des Entstehungsprozesses eines Kunstwerks und überhaupt der spielerische Charakter des Films auf den Altmeister, vgl. bspw. Paaz, Jan/Bubeck, Sabine (Hrsg.): Jacques Rivette – Labyrinth. München 1991 (= Revue CICIM, Nr. 33).

⁴² Guérin, Marie-Anne: La sphère Bulle Ogier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 491, 1995, S. 29. Erst seit Beginn der 90er Jahre spielt Ogier auch in Erstlingswerken junger Regisseure, mit denen sie, so Ogier (ebd.), „le goût d'un certain cinéma“ teilt; bspw. in Xavier Beauvois' *Nord* (1992) oder (mit Léaud) in Marion Vernoux' *Personne ne m'aime* (1993).

⁴³ Metz (1997), S. 74.

and the sovereign poise of a great" star.³⁷

Am Ende wird sie ausgebootet, doch blickt sie alleine in eine verheißungsvolle Zukunft. Seit 1984 spielte Cheung in über 70 Filmen, meist in Hongkong-Actionproduktionen, aber auch unter Wong Kar-Wai oder Stanley Kwan, in dessen *Ruan Ling Yu* (1992) sie schon einmal eine Stummfilmdiva mimte.

Jean-Pierre Léaud in der Rolle René Vidals verkörpert europäisches (Film-)‘Urgestein‘. Spätestens seit Jean Eustaches *La Maman et la Putain* (1973), einer Art Resümee der 68er-Bewegung, ist Léaud zur gelebten Nouvelle Vague geworden; zu einer Ikone, die unter dem Gewicht der Filmgeschichte zusammenzubrechen droht.³⁸ Assayas bedient sich bewußt konnotativ Léauds mythischen Charakters.

Das Zitat der Nouvelle Vague und explizit des Œuvres von François Truffaut treibt Assayas auf die Spitze, indem er Léaud einen distinguierten, halstuchtragenden Regisseur mimen läßt, der, nachdem seine besten Tage (eben während der ‚Neuen Welle‘) längst vorbei sind, ein Comeback wagt. Auch Léauds große Erfolge liegen weit zurück, mit *L'amour en fuite* (1979), dem Ende der Doinel-Reihe, schien sein Stern erloschen. Zu verschwommen war die Grenze zwischen Truffaut, Doinel und Léaud, zwischen Schauspieler und Inkarnation eines neuen Kinos, als daß sich gerade junge Filmemacher zu Beginn der 80er Jahre getraut hätten, den schwierigen Charakter zu besetzen.³⁹ Schließlich gelingt Léaud jedoch im Gegensatz zu Vidal der Neubeginn, in *Paris s'éveille* (1991) unter Assayas' Regie.⁴⁰

Vidal ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da das Engagement Maggies als Irma Vep sein einziger avantgardistischer Einfall bleibt, um das Remake mit neuem Leben zu füllen; die kongeniale Idee von Assayas-Vidal revidiert der neue Regisseur sofort.

Nathalie Richard (Zoé) repräsentiert eine von zeitgenössischem Film („Ihr macht so ordentliche Filme, daß einem schlecht wird“) und Leben desillusionierte, drogensüchtige Jugend. Sie ist heimliches Zentrum von *Irma Vep* und Verliererin zugleich — obwohl ihr Name doch ‚Leben‘ bedeutet. Ihre Gefühle bleiben unerhört und die ungeliebte Zusammenarbeit mit Maité geht weiter.

³⁷ Olivier Assayas, zit. n.: Reynaud, Bérénice: I can't sell my acting like that. In: *Sight & Sound* 3/1997, S. 26.

³⁸ Vgl. Lalanne, Jean-Marc: Léaud the first. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 509, 1996, S. 55: „Il était là presque comme un emblème, une citation, un monument.“

³⁹ Vgl. bspw. Naddaf, Roswitha: Identifikationen eines Mannes. Neues von Jean-Pierre Léaud. In: *filmdienst* 24/1997, S. 34. – Ausnahmen: Alain Tanner, Agnès Varda, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Philippe Garrel.

⁴⁰ Léaud spielt dort einen Mann, der sich seiner jugendlichen Freundin gegenüber als Vater aufspielt, und diese schließlich an seinen Sohn verliert.

Zoés ‚Niederlage‘ ist nicht in der angedeuteten Dreieckskonstellation begründet. Maggie steht zwar – um im Bild zu bleiben – an der Spitze einer Triangel, doch konkurrieren Zoé und Vidal nicht ernsthaft um ihre Gunst, die Anordnung birgt nicht das übliche Konfliktpotential in sich. Während der Regisseur Maggie in ein Ganzkörperlatexkostüm steckt, das sein (sexuelles) Begehren maskieren soll (es aber gleichzeitig exponiert), ergötzt sich Zoé am Modellieren ihres Lustobjekts. Damit ist sie der Angebeteten zwar körperlich näher als Vidal, ihre wahren Gefühle artikuliert jedoch auch sie nicht.

Nach *L'enfant de l'hiver* (1989) spielt Richard zum zweiten Mal unter Assayas' Regie. Ihre Besetzung verweist auf das Werk von Jacques Rivette⁴¹, dem der Regisseur auch mit dem Engagement Bulle Ogiers als Mireille (in *La bande des quatre* (1988) mimt sie die Schauspiellehrerin Richards) Reverenz erweist: „Pour un cinéaste, vouloir faire jouer Bulle Ogier, c'est également aimer ses prédécesseurs.“⁴²

Dies gilt natürlich nicht nur für die Besetzung Ogiers:

Der bekannte Schauspieler [...] wird in den Film das Echo der anderen Filme hineinragen, in denen er gespielt hat; er wird seiner Figur etwas Unsicheres, Multiples und Virtuelles begeben.⁴³

Der ausgeprägte Einsatz von ‚vorbelasteten‘ Darstellern in *Irma Vep* schließt über deren Rolle hinaus ihre geistigen Väter mit in die Rezeption ein. Assayas schafft eine Metaebene und verrät so eigene filmische Präferenzen – eine Philosophie, die der ‚politique des auteurs‘ nahesteht.

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang die Besetzung Lou Castels, in Deutschland in erster Linie durch seine Rolle als Regisseur Jeff in Fassbinders *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971) bekannt. Diesen Part läßt ihn Assayas in *Irma Vep* als José wieder spielen.

Die Selbstreflexivität in *Irma Vep* geht über bloßes Zitieren hinaus. Spiegelungen auf allen Ebenen werden zum zentralen Narrationselement und verzahnen Realität, Film und Film-im-Film: Reflexionen sowohl im wörtlichen (durch den exzessiven Gebrauch des Spiegelmotivs) als auch im übertragenen

⁴¹ Auch das Sujet von *Irma Vep* erinnert an Rivette und dessen Film-im-Film *Phantom Ladies over Paris* aus *Céline et Julie vont en bateau* (1973/74). Zudem verweist die Abbildung des Entstehungsprozesses eines Kunstwerks und überhaupt der spielerische Charakter des Films auf den Altmeister, vgl. bspw. Paaz, Jan/Bubeck, Sabine (Hrsg.): Jacques Rivette – Labyrinth. München 1991 (= Revue CICIM, Nr. 33).

⁴² Guérin, Marie-Anne: La sphère Bulle Ogier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 491, 1995, S. 29. Erst seit Beginn der 90er Jahre spielt Ogier auch in Erstlingswerken junger Regisseure, mit denen sie, so Ogier (ebd.), „le goût d'un certain cinéma“ teilt; bspw. in Xavier Beauvois' *Nord* (1992) oder (mit Léaud) in Marion Vernoux' *Personne ne m'aime* (1993).

⁴³ Metz (1997), S. 74.

Sinne. Bereits in der Eingangssequenz entwirft Assayas das Bild eines (schöpferischen?) Chaos': Ständig treten neue Personen auf, Telefone klingeln, der Geräuschpegel ist hoch. Die Handkamera läßt Arbeitsabläufe der Filmproduktion auf nur lose voneinander getrennten räumlichen Ebenen sukzessive ins Bild rücken. Menschen und Gegenstände sind Vektoren, die ein Geflecht von Spiegelungen entwerfen: Glastüren werden geöffnet oder geschlossen und reflektieren jede Bewegung, grelles Licht dringt durch viele Fenster. Dem visuellen Durcheinander wird auf auditiver Ebene Rechnung getragen: Die Dialoge überlagern sich zunehmend, kurzum: Das Delirium des Filmemachens wird ausgestellt:

Die Figuren sind auf einem richtungslosen Kurs, von unberechenbaren Strömungen in Bewegung versetzt.⁴⁴

Erst Maggies Auftritt sorgt für Ordnung und eine kurze Atempause. Der Einstieg erinnert montagetechnisch an Robert Altmans *The Player* (1992), wenn auch bei Assayas bis zum ersten Cut nur etwa 80 Sekunden vergehen:

[...] ohne Schnitt, durch zügiges Verschieben der Blick- und Hörwinkel, wird mit der kompletten Ausgangslage vertraut gemacht und zugleich ein Gefühl des Schwindels erzeugt, ein Mitgerissenwerden, dem sich der Zuschauer nicht entziehen kann.⁴⁵

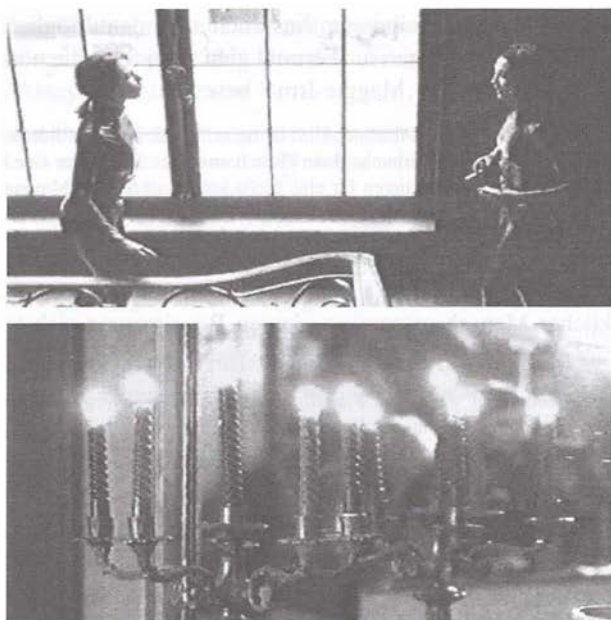
Ähnlich wie in Altman Film exponiert Assayas die Selbstreflexivität des Films bereits in der Exposition (Klappe im Bild, Schwarzenegger-T-Shirt, Bericht über Dreharbeiten etc.).

Die selbstreflexiven Momente in *Irma Vep* erreichen eine Qualität, die mit Verquickung von Realität, Film und Film-im-Film nur unzureichend beschrieben werden kann. Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion, mit der Metamorphose Maggies ohnehin schon überschritten, ist von Beginn an porös. So verschmelzen innerfilmische und reale Dreharbeiten der low-budget-Produktionen bereits durch die gleiche Hauptdarstellerin bis zur Unkenntlichkeit. Auch Vidal-Assayas' persönliches Interesse an ‚ihrer‘ Mag(g)ie – angeblich rein cinéastisch⁴⁶ – ist Teil dieser Grenzüberschreitungen: Assayas lebt mit seiner Muse mittlerweile in Paris zusammen. Der Anfrage eines TV-senders, ein Remake von *Les Vampires* zu machen, tragen beide Ebenen Rechnung. Die Reihe der Analogien ließe sich beliebig fortführen.

⁴⁴ Kohler (1998).

⁴⁵ Karpf, Ernst: Ende gut, alles gut. In: Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst. Marburg 1996, S. 134.

⁴⁶ Vgl. Olivier Assayas, zit. n.: Reynaud (1997), S. 26: „It was her. She was exactly right for the role, and I thought, if she doesn't do it, there's no reason for me to make the film.“



„Schluß mit dem Wachsfigurenkabinett.“

„Das Kino regiert“ – Irma Vep: eine ‚neue‘ *La Nuit Américaine*?

Assayas stellt *Irma Vep* deutlich in die Tradition des Film-im-Film, explizit erweist er François Truffaut und dessen *La Nuit Américaine* (1972/73) Reverenz – alleine schon mit der Besetzung von Truffauts Alter Ego Jean-Pierre Léaud. Die Filme ähneln einander bereits in einer ‚Äußerlichkeit‘, beide huldigen der Frühphase des Mediums: Truffaut widmet seinen Film den Geschwistern Dorothy und Lilian Gish, Assayas erinnert in Titel- und Sujetwahl an den Stummfilm.

La Nuit Américaine und *Irma Vep* berichten von der Phase der Dreharbeiten und vor allem von einer abgeschlossenen, filmbegeisterten Welt, einem Mikrokosmos, in dem sich zwischenmenschliche Beziehungen nur untereinander entwickeln. Überhaupt ist der Kontakt zur ‚Außenwelt‘ kaum gegeben.

Beide Regisseure blicken in komödiantischem Rahmen, aber durchaus ernstgemeint, auf die Praxis des Filmemachens. Dabei handelt *Irma Vep* weniger von technischen Fragen wie noch *La Nuit Américaine*. Vielmehr stehen hier private, existentielle Konflikte im Mittelpunkt. Vidal findet nicht den ‚gol-

denen Mittelweg‘ zwischen eigenem Anspruch und den Möglichkeiten der Umsetzung, den Truffauts Regisseur Ferrand geht. Ihm fehlt die nötige Distanz zum Sujet, ist Vidal doch von ‚Maggie-Irma‘ besessen:

„Wenn man nicht hält diese Abstand, alles ist beim Teufel. [...] Ich fühle nichts. Alles ist Phantasie, Illusion. Irma hat kein Fleisch und Blut. Sie ist nur eine Idee. Wie konnte ich mich interessieren für eine bloße Idee? [...] Sie [zu Maggie] interessieren mich. Sie sind wichtiger als die Figur.“

In Truffauts Film gibt es keinen eigentlichen Protagonisten. Trotzdem ist Ferrand – im Gegensatz zu Vidal – heimliches Zentrum und wird als bei seiner Arbeit glücklicher Mensch präsentiert, dessen Begeisterung sich bald auf die Crew überträgt:

„Endlich scheint *Meine Ehefrau Paméla* auf dem richtigen Weg zu sein. Die Schauspieler kommen leicht mit ihren Rollen zurecht, das Team hält gut zusammen, private Probleme zählen nicht mehr, das Kino regiert.“

Filmemachen wird in *La Nuit Américaine* zu einem mythischen, einigenden Zauber unter einem distanziert-väterlichen, allmächtigen Regisseur stilisiert, den Assayas konterkariert (nur Maggie glaubt naiverweise zu Beginn noch fest daran).⁴⁷ Je weiter die Dreharbeiten in *Irma Vep* fortschreiten, desto größer werden die alltäglichen Konflikte; Intrigen und Eifersüchteleien am Set nehmen zu. Vidal verliert im Gegensatz zu Ferrand die Kontrolle über sich und das Projekt, er kann die heterogene Crew nicht zusammenhalten. Sein Nervenzusammenbruch und sein Scheitern manifestieren schließlich nur noch, was die zunehmenden Animositäten innerhalb des Filmteams schon längst offenbarten: die Dekonstruktion des Truffautschen Mythos.

Für die Dreharbeiten zu *Irma Vep* dagegen könnten Ferrand und seine Begeisterung Pate gestanden haben:

Irma Vep ist ein spielerischer Film, und ich denke, wir haben ein gegenseitiges Verständnis und eine Freude an der gemeinsamen Arbeit entwickelt, die sich im Film widerspiegelt.⁴⁸

Truffauts Film-im-Film, *Paméla*, ist als „Liebeserklärung an das traditionelle, aufwendige Kino-Machen im Hollywood-Stil“⁴⁹ zu verstehen. Der Tod des Hauptdarstellers Alexandre wird als Ende einer ganzen (Film-)Generation empfunden. Assayas blickt weniger melancholisch denn dokumentarisch, in ei-

⁴⁷ Bereits in *Désordre* (1986), Assayas' Debütfilm, wird der Mythos des einigenden Kunstschaffens am Beispiel einer jugendlichen (Rock-)Gruppe negiert.

⁴⁸ Olivier Assayas, zit. n.: *Presseheft Irma Vep* (1996).

⁴⁹ Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): François Truffaut. München, Wien 1985, 5., erg. Aufl. (= Hanser Reihe Film 1, Stiftung Deutsche Kinemathek), S. 20.

ner Art Bestandsaufnahme, auf die zeitgenössische Filmproduktion in Frankreich. Diese macht Projekte wie das des ‚Fremdkörpers‘ Vidal schlichtweg unmöglich. Assayas fragt

nach dem Überleben des Kinos grundsätzlich: denn Filme im Sinne der Nouvelle Vague zu machen, ist mehr und mehr zu einem Jonglierakt wie im Zirkus der ansonst großen Nummern geworden.⁵⁰

Film war schon bei Truffaut die Osmose aus Realität und Fiktion. So profitiert Ferrand von der persönlichen Zwickmühle seines weiblichen Stars und integriert ihren ‚real‘ geführten Dialog in *Paméla*. Wirklichkeit und Illusion lassen sich, wie bereits gezeigt, auch in *Irma Vep* nicht mehr trennen. Ohnehin macht die Identität Ferrand-Truffaut und Maggies mythisches Einssein mit Irma Vep in beiden Filmen die Distinktion zwischen Realität und Fiktion von vornherein unmöglich.

Trotz verschiedener narrativer Grundstrukturen – Truffaut steuert in klassischem Rhythmus auf ein klar definiertes (Dreh-)Ende zu⁵¹ – und unterschiedlicher Ästhetik kann *Irma Vep* durchaus als ‚nouvelle‘ *La Nuit Américaine*⁵² betrachtet werden, als Neuauflage unter zeitgenössischer Zielsetzung:

Assayas nous offre sa version modernisée de *La Nuit Américaine* [...], où la question fondamentale n'est plus: 'le cinéma est-il plus important que la vie?' mais: 'le cinéma (français) est-il encore en vie?'⁵³

Irma Vep – ein Metafilm

Assayas bedient sich — oberflächlich betrachtet — der ‚Welt des Films‘ als attraktivem Schauplatz, gleichsam schafft er in *Irma Vep* aber eine neue Per-

⁵⁰ Naddaf (1997), S. 35.

⁵¹ Dies ist eigentlich untypisch für einen Film-im-Film. Vielmehr ist das Scheitern des Films-im-Film zum Topos geworden; der Weg scheint wichtiger als das Ziel, der Prozeß wichtiger als sein Ergebnis, vgl. Christen, Thomas: Filmische Selbstreflexionen. Aspekte des Metafilms. In: *Filmbulletin* 2/1994, S. 52. Das ambivalente Ende (bzw. der Neuanfang) von *Irma Vep* entspricht eher der Tradition.

⁵² Der Bezug auf *La Nuit Américaine*, der gleichermaßen gespickt ist mit selbstreflexiven Verweisen und Zitaten, ist bis ins Detail durchexerziert, bspw. in der final bedeutsamen Rolle des Stuntman/-woman, den Mustervorführungen, den ökonomischen Zwängen, der Suche nach der richtigen Waffe etc.

⁵³ Grünberg, Serge: L'acrobate. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 45. Vgl. auch Grünberg (ebd., S. 46): „Nous ne sommes évidemment plus dans le monde somme toute joué de Truffaut, où chacun se sacrifiait pour que le film vive [...]. Dans *Irma Vep*, il n'est jusqu'au metteur en scène qui ne travaille contre le film.“

spektive, einen „Blick auf das Medium Film und den schöpferischen Prozeß in der Kunst allgemein“.⁵⁴

Zitate sind in *Irma Vep* von entscheidender Bedeutung: Assayas etabliert verschiedene narrative Ebenen, die sich gegenseitig durchdringen und Interferenzen entstehen lassen. Die Hierarchie zwischen den Erzählebenen ist verschwunden, wie in *La Nuit Américaine* avanciert das „Spiel zwischen den verschiedenen Ebenen zum erzählerischen Konzept des gesamten Films“.⁵⁵

Szenen, denen der Zuschauer bereits auf der Ebene der Produktion beige-wohnt hat, begegnen ihm in anderer Form wieder (vgl. bspw. die Transformation von Bildern der Dreharbeiten auf die Ebene des Films-im-Film). Ohnehin basiert *Irma Vep* auf Rahmenbrüchen und *mise-en-abîme*. Gerade die Figur Maggie Cheungs springt zwischen den diegetischen Ebenen hin und her. Sie spielt sich selbst als Schauspielerin für Assayas und liefert sich der Rolle Irma Veps für Vidal aus (nicht zu vergessen: Cheung ist auch in dem zitierten Fragment aus *The Heroic Trio* präsent). Ihr Rückblick auf gerade zu Ende gegangene Dreharbeiten und ihr finaler Aufbruch Richtung Hollywood (wenn auch nicht zu Ridley Scott) sind durchaus als *real* anzusehen.⁵⁶ Der ambivalente Charakter Maggies wird durch den Einsatz ihres Doubles noch verstärkt – die Figur Maggie wirkt geradezu phantomhaft. Mit diesem Moment höchster Selbstreflexivität deutet Assayas auf neuartige Weise über Feuillade hinaus.

Das Projekt Vidals kann insofern als *mise-en-abîme* von *Irma Vep* betrachtet werden, als daß sich Assayas den retrograden Remake-Versuchen Vidals ironisch-distanzierend für die eigene, modernistische Neuauflage von *Les Vampires* bedient. Die Reduplikation der Bilder – das intertextuelle Spiel mit Subtexten – führt in *Irma Vep* zu dem Punkt, „where meaning can be rendered unstable and in this respect can be seen as part of the process of deconstruction“.⁵⁷

Daneben stellt Assayas mit Vidals Kunstvorstellung (dem Wunsch, zum

⁵⁴ Christen, Thomas/Kälin, Adi: Metafilm – Das reflexive Kino. In: Filmstelle VSETH (Hrsg.): Dokumentation 1985/86: Bernardo Bertolucci, Woody Allen, Metafilm. Zürich 1985, S. 147. Vgl. auch Bachs ‚Anforderungen‘ an einen Metafilm, die *Irma Vep* erfüllt: Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film – eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen. Essen 1997.

⁵⁵ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar 1996, 2. Aufl. (= Sammlung Metzler; Bd. 277: Realien zur Literatur), S. 149.

⁵⁶ *Irma Vep* bedeutet Maggies Durchbruch auch auf dem europäischen Markt – internationale Produktionen wie *Chinese Box* (1998, Wayne Wang) oder *Hongkong Love Affair* (1998, Peter Chan) folgen.

⁵⁷ Hayward, Susan: Key concepts in cinema studies. London, New York 1996, S. 220. Vgl. auch Bouquet (1996), S. 56, der *Irma Vep* interpretiert als „un très bel poème en forme de palimpseste [...], un feuilleté de références.“

Ursprung der Bilder zu dringen) „the fakery and hypocrisy that often emerges in the self-serving, so-called ‚intellectual cinema‘“⁵⁸ bloß. Der Vidals Filme hassende französische Filmjournalist – selbst Fan von Schwarzenegger, Woo und van Damme – wirft dem Kunstfilm vor, öffentliche Gelder sinnlos zu verschwenden, langweilig und nombrilistisch zu sein. Assayas antizipiert hiermit in überspitzter Form Vorwürfe, die später seinem eigenen Film gemacht werden (nämlich bloßer ‚in-joke‘ zu sein) — auch eine Form von Selbstreflexivität. Ohnehin ist die Umsetzung von ‚altem‘ Material in zeitgenössischem Kontext, das Remake, schon an sich deutliches Zeichen von Selbstreferenz im Kino. Die Wahrnehmung des Rezipienten verschiebt sich dabei vom *Was* zum *Wie* der Umsetzung.

Während Truffaut den Zuschauer in *La Nuit Américaine* in seiner berühmten Anfangssequenz sogleich desillusioniert, ihm sozusagen vorab eine Anweisung für die Rezeption liefert, macht Assayas über die gesamte Dauer von *Irma Vep* das mediale Artefakt bewußt. Dies erreicht er mit selbstbewußten Erzählereingriffen, spürbar gemachter Handkamera, materiellen Schnitten, offener Erzählstruktur, brüchiger Chronologie und einer Fragmentierung, die Leerstellen entstehen läßt; der Betrachter hat oft den Eindruck, daß der Film im übertragenen Sinne reißt. All diese Merkmale entsprechen den Kriterien eines *Metafilms*.⁵⁹ Eine solche Kategorisierung wird dem Film jedoch nur schwer gerecht. Für Assayas handelt *Irma Vep* vielmehr von der

Konfusion der postmodernen Welt. Mit *Irma Vep* ist es wie mit Improvisationen. Er ist ein Widerspruch in sich selbst. Einzig pures Verlangen hat mich von Szene zu Szene getragen. Ich wollte nichts aufbauen, einfach nur sehen, was passiert.⁶⁰

Conclusio

Die Spannung in *Irma Vep* resultiert aus der Konfrontation differierender zeitlicher und ästhetischer Ebenen, die dem Film ein heterogenes äußeres Erscheinungsbild geben. Die fragmentarische Form entspricht dem kaleidoskopischen Inhalt, der Film streift viele Themen nur schlaglichthaft. Assayas‘ Narration vermischt in einem codierten, cinéastischen Spiel – oszillierend zwischen poetischer Vergangenheit, gegenwärtigem Realismus und experimenteller Zu-

⁵⁸ Berardinelli, James: Review *Irma Vep* (<http://movie-reviews.colossus.net/movies/i/irma.html>).

⁵⁹ Vgl. bspw. Christen/Kälin (1985), S. 150f.

⁶⁰ Assayas, zit. n. Möller/ Tönnmann (1997), S. 26.

kunfts-vision – in (in)direkt zitierender Weise unvereinbar scheinende Genres, Stile und Kunstauffassungen, wie Stummfilmsequenzen mit Klavierbegleitung, Hongkong-Action-Kino, ‚cinéma militant‘, Dokumentarfilm oder Videoclip. Der Regisseur selbst bezeichnet die Form des Films als „[...] Schmelztiigel, in dem all die Gegensätze des zeitgenössischen Kinos integriert sind“⁶¹.

Irma Vep wirkt auch ohne die Entschlüsselung aller Anspielungen, vermittelt der zeitgenössische ‚look‘ doch ein jugendliches Lebensgefühl. Assayas verbindet „the spirit of pop with the traditions of auteurist filmmaking to achieve a precise description of a certain contemporary way of life“.⁶²

Ausgehend von einem konkreten Projekt nimmt Assayas eine Bestandsaufnahme des zeitgenössischen französischen Films vor – zerrissen zwischen Vergangenheit, auf die krampfhaft rekurriert wird, und unbefriedigender Gegenwart.

Assayas‘ dezidierte Auseinandersetzung gerade mit der französischen Filmtradition schafft einen Blick auf den Film, eine Metaperspektive, die *Irma Vep* deutlich als Artefakt ausstellt und den Zuschauer aktiv in die Rezeption miteinbezieht; der ‚classical narration‘ wird auf allen Ebenen widersprochen.

Reflexionen und Grenzüberschreitungen prägen die Narration des Films: Der Zuschauer kann – wie Maggie selbst – bald nicht mehr zwischen gegenwärtiger filmischer Wirklichkeit (Dreharbeiten) und Fiktion in der Fiktion (ihrer Film-im-Film-Rolle) unterscheiden. Die Narrationsebenen von *Les Vampires* und des Remakes durchdringen sich bis zur Unkenntlichkeit; in Verbindung mit experimenteller Technik wird die eigentliche Erzählung zu einer letztlich verstörenden Melange transzendiert.

Nicht nur die Narration in *Irma Vep* überschreitet Grenzen, auch auf generischer Ebene hat sich Assayas mit der Vorgabe einer ‚comédie latex‘ a priori keinem fixen Muster unterworfen; der Übergang von der Komödie zum Märchen geht traumhaft leicht vonstatten:

Pour moi, le but est de reformuler les genres de façon moderne.⁶³

⁶¹ Assayas, zit.n.: Möller/Tönsmann (1997), S. 27.

⁶² Jones, Kent (1996b), S. 54.

⁶³ Olivier Assayas, zit. n.: Jousse, Thierry/Sabouraud, Frédéric: Autour de la fiction. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 472, 1994, S. 61.

Literatur

- Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film – eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen. Essen 1997.
- Berardinelli, James: Review ‚Irma Vep‘ (<http://movie-reviews.colossus.net/movies/i/irma.html>).
- Bouquet, Stéphane: French Touch. In: *Cahiers du cinéma*, Nummer 502, 1996, S. 56.
- Brunetta, Gian-Piero: Strangers in the Dark, ‚Les Vampires‘ et le jeu des masques. In: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Nr. 48, 1988, S. 80.
- Christen, Thomas: Filmische Selbstreflexionen. Aspekte des Metafilms. In: *Filmbulletin* 2/1994, S. 52.
- Christen, Thomas/Kälin, Adi: Metafilm – Das reflexive Kino. In: Filmstelle VSETH (Hrsg.): Dokumentation 1985/86: Bernardo Bertolucci, Woody Allen, Metafilm. Zürich 1985, S. 147. Grünberg, Serge: L'acrobate. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 45.
- Gerhold, Hans: Der Zufallslyrismus der Serie und die Vorläufer des Kriminalfilms: Von ‚Dolly's Abenteuer (The Adventures of Dolly, 1908)‘ bis ‚Die Vampire (Les Vampires, 1915–1916)‘. In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924. Frankfurt am Main 1994, S. 186.
- Grünberg, Serge: L'acrobate. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 45.
- Guérin, Marie-Anne: La sphère Bulle Ogier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 491, 1995, S. 29.
- Hayward, Susan: Key concepts in cinema studies. London, New York 1996, S. 220.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar 1996, 2. Aufl. (= Sammlung Metzler; Bd. 277: Realien zur Literatur), S. 149.
- Horwath, Alexander: Song for Maggie. In: *Die Zeit* vom 18.6.1998.
- indieWire (<http://www.filmmag.com/community/cyberlinc/interviews/assayas/q.html>).
- Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): François Truffaut. München, Wien 1985, 5., erg. Aufl. (= Hanser Reihe Film 1, Stiftung Deutsche Kinemathek), S. 20.
- Jones, Kent: Burn this. In: Viennale '96: Katalog zu den Internationalen Filmfestwochen. Wien 1996, S. 174. (= 1996a).
- Jones, Kent: Tangled up in Blue. The Cinema of Olivier Assayas. In: *Film Comment*, Vol. 32, Nr. 1, 1996. (= 1996b) bzw. (http://www.geocities.com/Paris/Metro/9384/directors/assayas_jones.htm).
- Jousse, Thierry/Sabouraud, Frédéric: Autour de la fiction. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 472, 1994, S. 61.
- Karpf, Ernst: Ende gut, alles gut. In: Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst. Marburg 1996, S. 134.
- Kohler, Michael (1998): *Wenn Bilder Fleisch werden*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 4.6.1998.
- Lalanne, Jean-Marc: Léaud the first. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 509, 1996, S. 55.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997.
- Möller, Olaf: Die Erziehung des Herzens. In: Viennale '96: Katalog zu den Internationalen Filmfestwochen. Wien 1996, S. 170.
- Möller, Olaf/Tönsmann, Frank: Die Kinder von Marx und Coca Cola sind wieder ernst geworden. In: *Nachtblende* 1/1997, S. 29.
- Naddaf, Roswitha: Identifikationen eines Mannes. Neues von Jean-Pierre Léaud. In: *filmdienst* 24/1997, S. 34.
- Paaz, Jan/Bubeck, Sabine (Hrsg.): Jacques Rivette – Labyrinth. München 1991 (= *Revue CICIM*, Nr. 33).
- Presseheft *Irma Vep* (1996).
- Reynaud, Bérénice: I can't sell my acting like that. In: *Sight & Sound* 3/1997, S. 26.

Strauss, Frédéric: Le vol des bijoux. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 40.

Streiter, Anja (1998): *Die Augen von Maggie Cheung*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 5.6.1998.

Train, Christophe: Cinéma en mouvements: grands courants, 1997, (<http://www.fcm.fr/chtrain/mouvel.html>).

Umard, Ralph: Von der Action zum Drama. Die Schauspielerin Maggie Cheung und ihr Film Hongkong Love Affair. In: *epd Film* 12/1998, S. 33.

(<http://www.filmmag.com/community/cyberlinc/interviews/assayas/q.html>)

Weber, Sebastian: Motor trifft Aura. In: *Die TAZ* vom 4.6.1998.

Zacharek, Stephanie <http://www.salonmagazine.com/may97/vep970509.html>

Wolfgang Zimmermann

Märchen, politisches Kino oder Realismus ?

**Robert Guédiguian *Marius et Jeannette – un conte de
l’Estaque* (1996)**

Der Plot von *Marius et Jeannette* ist denkbar einfach und klassisch-narrativ strukturiert. Nach kurzem Prolog steuert er direkt auf das inhaltliche Zentrum zu, die Liebesgeschichte. Bereits in der zweiten Sequenz wird das zukünftige Paar zusammengeführt: Der Wächter einer stillgelegten Zementfabrik, Marius (Gérard Meylan), erwischt Jeannette (Ariane Ascaride) beim Diebstahl von zwei Eimern Farbe. Ihre trotzige Reaktion („Faschist. [...] Du bist doch ein Arbeiter wie ich. Zum Glück bin ich keine Araberin, sonst hättest Du noch auf mich geschossen!“) reißt Marius aus seiner Lethargie und verweist bereits auf eine politische Dimension des Films.

Am Arbeitsplatz, der Kasse eines riesigen, sterilen Supermarktes, wird Jeannette von ihrem Chef Ébrard (Pierre Banderet) tyrannisiert. Umgeben ist sie von unsolidarischen Mitarbeiterinnen. Kreuzschmerzen plagen sie, ein körperliches Gebrechen, das Jeannette mit dem hinkenden Marius zu verbinden scheint. Die ‚harte‘ Realität wird vom Glück des Alltags überstrahlt. Jeannette lebt mit ihren beiden Kindern Magali (Laëtitia Pesenti) und Malek (Miloud Nacer) in einem kleinen Häuschen, Wand an Wand mit den nachbarlichen Freunden Monique (Frédérique Bonnal) und Dédé (Jean-Pierre Darroussin) sowie Justin (Jacques Boudet) und Caroline (Pascale Roberts).

Die drei Paare benötigen keine Intimsphäre, sie tragen ihre Streitereien öffentlich aus und teilen alle Sorgen; Fenster und Türen sind immer offen – ihre eigentlich separierende Funktion haben sie hier verloren. Zentrum des Quartiers ist der enge Innenhof, den die ‚große Familie‘ gemeinsam nutzt. Blicke von außen in die angrenzenden Wohnungen oder in den Hof realisiert Guédiguian, indem er fortwährend Begrenzungen mit in die Cadrange nimmt (Fen-

sterläden, Mauern etc.) – Einstellungen wie auf eine Guckkastenbühne. Der Eindruck eines von der Außenwelt abgegrenzten Mikrokosmos' wird durch ein Detail auf auditiver Ebene verstärkt: Penetrantes Grillenzirpen signalisiert die Hinterhofidylle.

Der Film verläßt l'Estaque, das kleine Hafenviertel im Norden von Marseille, nur ein einziges Mal: Dabei werden Marius und Jeannette im Restaurant mit dem normalen Geschäftstreiben der ‚Welt draußen‘ konfrontiert.

Marius erobert das Herz der Begehrten im Sturm, einer märchenhaften Liebe auf den ersten Blick gleich. Der kurze Traum vom gemeinsamen Glück, dem Jeannette während der Arbeit nachhängt, läßt den Streit mit Ébrard eskalieren und kostet sie schließlich den Job. Jeannette verschafft ihrem Unmut Luft, indem sie die Kunden – Repräsentanten der Konsumgesellschaft – über Supermarktlautsprecher beschimpft:

Jeannette: „Na los, liebe Freunde, kaufen Sie ordentlich ein. Leeren Sie ihre Geldbeutel. Konsumieren Sie. Das bringt neue Arbeitsplätze.“

Am nächsten Morgen verlassen Magali und Malek das Haus in Richtung Schule bzw. Universität. Jeannette bleibt alleine zurück: Ihr langer, trauriger Blick in die Kamera seziert den Film. Das Weggehen der Kinder ist durchaus symbolisch zu werten, plant Magali doch, die Familie endgültig zu verlassen. Der Vorgang erlangt später dramaturgische Funktion, da er Marius' Trauma wieder aufbrechen läßt, hat er doch bei einem Unfall Frau und Kind verloren. Ein running-gag verstärkt den repetitiven Charakter dieser Sequenzen: Bei jeder Verabschiedung wünscht sich Magali, daß ihre Mutter Cola einkauft.

Das Wettrennen auf dem Fabrikgelände desavouiert Marius' ‚Behinderung‘ als Mittel zum Zweck. Um den Job als Wächter zu bekommen, hatte er (zurecht) auf einen Mitleidsbonus gehofft.¹ Bei der Renovierung von Jeannettes Wohnung kommen sich die Protagonisten näher. Einmal mehr kokettiert Guédiguian mit vordergründiger Symbolik, ‚entrümpelt‘ Jeannette natürlich gleichzeitig auch ihre Vergangenheit. Das Tempo der sich manifestierenden Beziehung wird nur kurz gebremst. Nachdem Jeannette mit Marius geschlafen hat, sind ihre Bedenken verflogen, sie wirkt befreit und taumelt vor Glück – eine Freude, die mit (ansonsten sparsam eingesetzter) bewegter Kamera visualisiert wird. Kaum zu Hause, holt Magali ihre Mutter jedoch auf den Boden der Realität zurück. In Umkehrung des Mutter-Tochter-Verhältnisses hält sie Jeannette die Nacht mit Marius vor. Zudem konfrontiert sie ihre Mutter mit dem Entschluß, Marseille zu verlassen und auf die Journalistenschule nach Paris zu

¹ Ironischerweise wird Marius in Zukunft – so der abschließende Off-Kommentar – zum Hinken verdammt sein.

wechseln. Guédiguian's Filme leben von diesen unvermittelten Stimmungsschwankungen: Jeannette bleibt fassungslos zurück, sie findet keine Worte – die Sequenz endet still.

Die Klammer zum Beginn schließt sich mit der Erfüllung von Jeannettes Traum, dem Familientag am Strand. Im Augenblick höchsten Glücks wendet sich jedoch – klassisch-narrativ – die Geschichte, wenn der Umschwung auch nur eine kurze Retardierung darstellt. Marius' Verschwinden gibt Jeannette (und dem Zuschauer) ein Rätsel auf, vielleicht die einzige Form narrativer Spannungserzeugung in dem Film.² Seinen vorübergehenden Rückzug klärt Marius später auf – erschöpft und betrunken, nach der überdreht-schillen, klamaukartigen Schlacht im Bistro:

Marius: Ich bin wegen der Kinder nicht wiedergekommen. Man braucht Kraft, um sich liebevoll um Kinder kümmern zu können. Diese Kraft habe ich nicht mehr.[...] Wie oft habe ich sie betrachtet, Malek und Magali. Und dann plötzlich habe ich meine zwei toten Kinder vor mir gesehen. Und das, das ertrage ich nicht mehr.

Die tragisch anmutende Offenbarung wird sogleich humorvoll gebrochen. Dédé und Justin setzen ihre Vorstellung einer starken Bindung im wahrsten Sinne des Wortes um und sorgen für das happy end: Marius überwindet seine Ängste traumhaft leicht, und das glücklich vereinte Paar geht zusammen mit seinen Freunden einer ‚goldenen‘ Zukunft entgegen – bis alle, so der ironisch-distanzierte Off-Kommentar des Epilogs, „irgendwann auf dem kleinen Friedhof von l'Estaque ruhen werden“.

Im deutlich von der ‚Geschichte‘ abgesetzten Finale etabliert Guédiguian einen auktorialen Erzähler ‚oberhalb‘ der diegetischen Ebene, der in die Zukunft der Protagonisten blickt. Eine narrative Instanz, derer sich Guédiguian in seinem gesamten Œuvre mit Vorliebe bedient. Dieser Kniff erlaubt ihm, „de dire des choses abstraites, de faire des digressions par rapport à l'image“.³

So ‚golden‘, wie das weitere Leben der Protagonisten geschildert wird, kann es in l'Estaque wohl kaum sein. Der irrealer Charakter des Finales wird mit überbelichteten Bildern unterstrichen. Zu offensichtlich zeichnet Guédiguian das Bild eines Übergangs in eine andere, bessere Welt (die Paare passieren gar eine Brücke!), als daß man dieses ernst nehmen könnte.

Guédiguian führt mit seinen Paarbindungen verschiedene Spielarten zwischenmenschlicher Beziehungen vor. Marius und Jeannette laufen in der Schlußsequenz vorneweg und repräsentieren junges Glück, gefolgt von Caroli-

² Hinweise, wie die ständige Sorge um Kinder, lassen Marius' Geheimnis jedoch früh erahnen.

³ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobot, Éric/Goudet, Stéphane: Entretien avec Robert Guédiguian. In: *Positif*, Nr. 442, 1997, S. 48.

ne und Justin, Protagonisten einer Jahre überdauernden (sexuellen) Beziehung, vor Dédé und Monique, dem Bild der institutionalisierten und trotz (oder dank) ständiger Streitereien funktionierenden Ehe. Als viertes Duo passieren Malek und Magali die Kamera. Sie sind durch ihre Zukunftsvisionen vereint und versinnbildlichen familiäre Bindung. Innerhalb der Paare sind die Frauen der dominante Part, weshalb der Film den Eindruck eines südländischen Matriarchats vermittelt.

Bereits der Filmtitel deutet auf seinen simplifizierten Inhalt voraus. Guédiguian trägt in *Marius et Jeannette* einer einfachen Prämisse Rechnung: „Sur les gens simples, on doit faire un cinéma simple“.⁴

Dementsprechend verläuft der Plot chronologisch und funktioniert ausschließlich mit zeitlich unbestimmten Ellipsen; die erzählte Zeit läßt sich nicht greifen, der Film ist so märchenhaft ‚zeitlos‘ wie seine Figuren.

Dem Zuschauer wird mit der Vereinfachung zugleich die Konstruiertheit filmischer Narrationen an sich vor Augen geführt. Ihm wird vermittelt, daß er die Liebesgeschichte nicht für bare Münze nehmen soll, daß sie nur Prätext ist für das eigentliche Sujet: die mythisch verklärte Darstellung des Alltagslebens in l’Estaque. Anekdotchen, politische, philosophische und zwischenmenschliche Diskussionen, simple Gesten und Tätigkeiten, kurzum: Der märchenhafte Zauber des Alltäglichen rückt in den Mittelpunkt des Films. Und dieser läßt sich nicht – im Gegensatz zur Linearität der vordergründigen Handlung – so leicht domestizieren und in Geschichten zwängen.

Guédiguian s’inscrit dans la stricte filiation d’un certain cinéma moderne, celui qui ne croit plus suffisamment à l’action pour en faire le centre de ses narrations, et qui se replie sur autre chose.⁵

So wird den Konjekturen breite Erzählzeit eingeräumt, wie dem für die ‚love story‘ unbedeutenden gemeinsamen Ailloli-Essen,⁶ das zum heimlichen Zentrum des Films avanciert und die Freunde auf dem Fabrikgelände vereint.

Die Erzählperspektive in *Marius et Jeannette* ist zunächst deutlich dem Blickwinkel Jeannettes angenähert. Die Exposition stellt die Protagonistin gemäß klassischer Narrationsschemata in ihrem Lebensumfeld vor (Wohnung, Familie, Freunde, Arbeitsplatz); ihre Blicke, Träume und Empfindungen werden mit point-of-view-shots und Handkamera visualisiert. Allmählich verlagert sich der Plot auf den männlichen Part, was dem Zuschauer durch den Blick mit

⁴ Robert Guédiguian, zit. n.: Vatrican, Vincent: Portrait: Quartier Guédiguian. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 45.

⁵ Bouquet, Stéphane: Parfois tant d’amour. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 42.

⁶ Den zur Zubereitung benötigten Knoblauch wertet Chris Darke als „[...] plant, that proves the class system still exists“ (vgl. <http://www.filmfestivals.com/cannes97/cnew9.htm>).

Marius gemeinsam durch den Sucher seines Gewehres explizit vorgeführt wird.

Daß Guédiguian Spaß daran hat, das eigene Medium bloßzustellen, ist von Beginn an evident. Geradezu amateurhafte Aufnahmen führen in einigen Sequenzen Film und –technik als schwer zu mätrisierend vor. So integriert der Regisseur in *Marius et Jeannette* bewußt ‚verwackelte‘ Zooms oder ‚unmögliche‘ Schnitte und Parallelmontagen mit dem Ziel, daß „les gens en parlent entre eux à la sortie. J’aime bien les choses maladroites dans les films“.⁷

Auch die stilistische Koketterie der Lochblende setzt das Dispositif des Kinos in Szene. Zudem bewirkt sie einen archaischen Effekt und erinnert an den Ursprung des Mediums – ein wichtiger Bezugspunkt für Guédiguian. Der den technischen Möglichkeiten im Zeitalter der neuen Medien gegenüber anachronistische visuelle Stil von *Marius et Jeannette* reduziert die Kamera auf das, was sie einmal war: bloßes Aufzeichnungsgerät:

Il faut lire l’image, regarder la branche qui bouge, l’oiseau qui traverse le ciel, le piéton qui s’assoit et lit son journal. Il faut recommencer à se dire: ‘Tiens, il y a un rapport au réel’, au lieu de découper immédiatement [...]. Il faut redonner du réel au cinéma! Par exemple, je ne supporte plus la lumière des films à la télévision, que je trouve quasi pornographique. Je parle de ces lumières sans ombre [...]. Ce ne serait pas mal de revenir à un peu de rusticité.⁸

Sequenzen sind oft auf einfachste Art miteinander verknüpft. Bspw. wird die Bildfolge an Jeannettes Arbeitsplatz mit einem Kunden eröffnet, der einen Farbeimer kauft. Ein ebensolcher Eimer sorgte in der vorangegangenen Sequenz erst für das Kennenlernen von Marius und Jeannette.

Guédiguian und sein Kameramann Bernard Cavalié erreichen in *Marius et Jeannette* mit einfachsten Mitteln und unter Ausschöpfung der natürlichen Gegebenheiten – z.B. des harten, kontrastreichen Lichts der Sonne des Midi – poetische, liebevolle Bilder. Sie sind von einer ähnlichen Sympathie geprägt wie die in der Dramaturgie exponierten Blicke der Protagonisten aufeinander. Überhaupt funktionieren viele Sequenzen ohne Worte; die Protagonisten kommunizieren vielmehr über Gesten, Körper und Musik: Marius pfeift, Jeannette stimmt singend ein – Momente extremer Stilisierung, aber auch höchster Harmonie.

⁷ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 47.

⁸ Ebd., S. 46.



Guédiguian: „Deux personnages, qui se regardent en gros plan, si c'est bien monté, si ça fonctionne bien dans un récit, ça suffit à faire des choses très belles au cinéma.“⁹

Die ‚Methode Guédiguian‘

Zwei Konstanten prägen das Werk des Marseiller Regisseurs: selbst in l'Estaque geboren, dreht er alle Filme seit seinem Debut (*Dernier Été*, 1980) mit einem festen Schauspieler- bzw. Technikerstab und vor heimatlicher Kulisse.¹⁰

Die ‚große Familie Guédiguian‘

Herzstück von Guédiguians ‚Familie‘ sind Ariane Ascaride und Gérard Meylan, die auch in *Marius et Jeannette* die Hauptrollen spielen: „Tous deux sont

⁹ Robert Guédiguian, zit. n.: Noir, Écran: <http://www.ecran-noir.com/entrevues/intRG.htm>.

¹⁰ Natürlich muß der Regisseur seine Truppe sukzessive verjüngen, wie die Engagements von Laëtitia Pesenti (seit *À la vie, à la mort*, 1994) und Christine Brücher belegen – neu in *À la place du cœur* (1998, in dem Marseille gar kurze Zeit Richtung Sarajevo verlassen wird).

donc ma ‚conscience féminine‘ et ma ‚conscience masculine‘.“¹¹ Während Ascaride – mit Guédiguian liiert – gelernte Schauspielerin ist, war Meylan, engster Kindheitsfreund des Regisseurs, lange Zeit hauptberuflich noch als Krankenpfleger tätig. Die gesamte Gruppe ist bei regelmäßigen Treffen gleichberechtigt an Planung und Produktion der Filme beteiligt – dies erinnert an die Güter- und Seelengemeinschaft aus Jeannettes ‚Hinterhof-Kommune‘.

Stars lehnt Guédiguian grundsätzlich ab, da sie das natürliche Gleichgewicht zwischen den Schauspielern zerstören würden.¹² Seine Methode sieht der Regisseur als „une sorte de pacte. On vieillit ensemble, on raconte notre histoire, donc on tourne ensemble. [...] C’est une fidélité vitale pour moi, un invariant qui le restera“.¹³

Leben und Werk stehen für Guédiguian in enger Wechselwirkung:

Je ne sais jamais si mes acteurs jouent ou ne jouent pas. Il y a des choses qui se passent entre eux. Il y a des moments où je sens que je suis simplement en coïncidence avec du réel.¹⁴

Beispiel für eine solche Interferenz ist die autobiographische Konzeption der Figur Magalis in *Marius et Jeanette*: Wie sie ist auch Guédiguian nach Paris gegangen,¹⁵ um ökonomische Rahmenbedingungen für sein Lebenswerk zu schaffen – in Marseille unmöglich.¹⁶ Seit mehr als 20 Jahren macht er nichts anderes, als in der Art von seiner Heimat zu erzählen, wie es sich Caroline von Magali erhofft:

Caroline: „Wir brauchen Journalisten aus unserem Milieu. Sonst berichten sie nie über uns. Und wenn, dann nur Falsches.“

Aus der konstanten Schauspielerwahl und einem festen Themenkanon resultiert für den Zuschauer ein Wiedererkennungseffekt. Die Figuren werden nicht nur in ihrer dramaturgischen Funktion innerhalb des einzelnen Films,

¹¹ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 47.

¹² Bspw. lehnt Guédiguian eine Zusammenarbeit mit Virginie Ledoyen ab, obwohl er sie als Schauspielerin sehr mag, vgl. Dérobert/Goudet (1997), S. 48.

¹³ Robert Guédiguian, zit. n.: Baecque, Antoine de/Toubiana, Serge: Le goût de l’Estaque. Entretien avec Robert Guédiguian. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 518, 1997, S. 61.

¹⁴ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 48.

¹⁵ Wobei das französische ‚monter à Paris‘ viel stärker eine Grenze impliziert, die mit dem Gang in die Metropole überwunden wird, als die deutsche Begrifflichkeit vermittelt.

¹⁶ Guédiguian weist darauf hin, daß in Marseille noch nie Filmprojekte unterstützt wurden, und daß deshalb nur Regisseure angelockt werden mit einem „[...] vrai désir du lieu, une fascination de l’espace-temps marseillais, une attirance esthétique ou politique“ (Robert Guédiguian, zit. n.: Bouquet, Stéphane: Marseille: les lois de l’attraction. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 36).

sondern auch im Kontext des gesamten Werkes rezipiert. Guédiguian dokumentiert ihre physische und psychische Entwicklung über Jahre hinweg. So arbeitet Meylan in *Marius et Jeannette* auf dem Gelände der Fabrik, von dem er in *Dernier été* noch behauptete, es niemals betreten zu wollen. Überhaupt stehen die einzelnen Filme in Dialog miteinander und mit dem gesamten Œuvre, bspw. ist *Marius et Jeannette* deutlich an *À la vie, à la mort* angelehnt.¹⁷ Daß thematische Konstanten innerhalb Guédiguians Werk durchaus eine Evolution erfahren, zeigt die Darstellung männlicher Trinkgelage. Mit Marius' Striptease haben diese ihren (vorläufigen) Kulminationspunkt erreicht.

Auf auditiver Ebene ist Wiedererkennung noch deutlicher gewollt. Breiter Akzent, Dialoge in höchster Geschwindigkeit und Musikauswahl stellen Interferenzen zu anderen Filmen Guédiguians her. So finden sich sowohl das Ritornell *Il pleut sur Marseille* als auch Strauß' *Donauwalzer* bereits in *À la vie, à la mort*, die *Vier Jahreszeiten* von Vivaldi schon in *Dernier été*.

Guédiguian dreht auf spezifische Art und Weise den gleichen Film immer wieder neu, „en posant sa caméra juste à côté de l'endroit où il l'avait placée la fois précédente“.¹⁸

Mit den schon bekannten Musikstücken will er auch provozieren, Guédiguian: „parce que ce n'est pas parce que c'est connu que ce n'est pas bon“.¹⁹ Dabei steht die auditive Ebene in *Marius et Jeannette* dem Bild oft paradox gegenüber: So übertönt Pavarottis *O Sole Mio* den Baustellenlärm, die possenhaft-derbe Schlägerei im Bistro wird von den *Vier Jahreszeiten* kontrapunktisch gebrochen, während des gesamten Films ertönt *Il pleut sur Marseille*, obwohl doch durchgehend die Sonne scheint.

Auffällig ist der zweimalige on-screen-Einsatz der Musik: Maleks Kassettausch stimuliert die Freunde, zur Rock'n'Roll-Version von *Il pleut sur Marseille* zu tanzen. Marius erträgt mit *O Sole Mio* seinen Arbeitsalltag besser – dankend grinst er in die Kamera. Gerade das Accelerando von Pavarottis Lied (insgesamt acht Mal eingesetzt²⁰) und der tosende Beifall dafür am Ende

¹⁷ Die beiden Filme verarbeiten zwar gleiche Themen, bedienen sich aber unterschiedlicher Ästhetik, allein schon bedingt durch die Opposition der zentralen Handlungsorte (tagheller Hof vs. dunkles Kabarett). Die Prologe nähern sich dementsprechend Marseille von verschiedenen Seiten, (vgl. bspw. Cohen, Clélia: *Le rêve du bonheur*. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 518, 1997, S. 55-57).

¹⁸ Cohen (1997), S. 56. Vgl. auch Frodon, Jean-Michel, zit. n.: *L'Avant-Scène: Marius et Jeannette*. Paris 1998, S. 101: „Et c'est en affichant bien clairement ses choix formels [...] que le réalisateur peut jouer sa partition, inventer de nouvelles harmoniques à partir d'un air connu.“

¹⁹ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 43. Guédiguian ist der Auffassung, mit seinen Figuren und Geschichten das gleiche Anrecht auf einen „rapport au sacré“ (ebd.) zu haben, wie die „Großen“ der Filmgeschichte.

²⁰ Vgl. Rahayel, Oliver: *Marius et Jeannette*. In: *filmdienst* 2/1998, S. 20. Rahayel (ebd.) be-

des Films wirken verfremdend – eine auditive Strategie, die schon aus *À la vie, à la mort* (mit Strauß' Walzern) bekannt ist.

Seine unabhängige Arbeitsweise verdankt Guédiguian der Produktionsgesellschaft *Agat Films/Ex Nihilo*, einer Kooperation von sieben Produzenten (neben Guédiguian sind dies Nicolas Blanc, Yvon Davis, Alain Guesnier, Blanche Guichou, Gilles Sandoz und Patrick Sobelman), deren Ziel es ist,

[...] de résister aux années 90 pour faire du cinéma indépendant et de la télévision.²¹

Guédiguians Raum: Marseille

Il pleut sur Marseille, le port rajeunit
 Il pleut sur Marseille, Notre Dame sourit
 Il pleut, eh oui il pleut, le soleil se languit
 Il pleut, beaucoup, un peu, ma ieu m'en
 fouti, ma ieu m'en fouti...

Poetischer Einstieg ...



Mit einem Kurzprolog führt Guédiguian ‚zoomend‘ in *Marius et Jeannette* ein: Ein aufgeblasener Wasserball-Globus (die Welt) treibt herrenlos im Hafen (Marseille, vgl. auch das Ritornell) und folgt einem Wegweiser – Fähren und Brücken passierend – an Land (l’Estaque). Auf poetische Weise wird so dem Zuschauer vorgeführt, daß er auf eine Welt im Kleinen schaut, auf den friedlichen Mikrokosmos l’Estaque – abgeschieden vom stürmischen Treiben, das die Erde außerhalb des Quartiers auf den Kopf stellt (vgl. den umgedrehten Globus). Dreh- und Angelpunkt des Quartiers ist der eng begrenzte Hinterhof; eine Enge, die, ambivalent konnotiert, sowohl Armut als auch ‚heile Welt‘ symbolisiert.

Den Gegenpol zum träumerisch-leichten Einstieg und der Hinterhofidylle stellt das weitläufige Fabrikgelände dar, das von monströsen Baggern dem Erdboden gleich gemacht wird. Die stillgelegte Zementfabrik repräsentiert den wirtschaftlichen Niedergang des Viertels. Gleichzeitig ist sie auch letzte Ruhestätte von Jeannettes verunglücktem Vater – und symbolisiert somit den Fried-

zeichnet den Film als „operettenhafte Enklave, die an die Filme Jacques Demys erinnert.“

²¹ Robert Guédiguian, zit. n.: *L’Avant-Scène* (1998), S. 94.

hof der Arbeiterklasse an sich.²²

Zwischen beiden Polen pendeln Marius und Jeannette hin und her. Zu Beginn muß sie gar über Schienen steigen, um zum Fabrikgelände zu gelangen. Jeder Schritt aus den eigenen vier Wänden hinaus birgt ein Abenteuer in sich.



Enge, heile Welt und ihr Gegenpol.

Paradoxerweise gibt Marius, der dem Zementwerk in Statur und Kraft, aber auch in Nutzlosigkeit und Fragilität ähnelt,²³ gerade dieses Terrain Arbeit; zumindest soll er so tun, als würde er die Fabrik bewachen.²⁴ Auf dem Boden des wirtschaftlich ruinierten l'Estaque sprießt die Saat der Hoffnung auf Liebe und besseres Leben.

Obwohl mit Baustelle und Hinterhof schwerpunktmäßig zwei Räume fokussiert sind, die – für sich betrachtet – in dieser Form überall auf der Welt existieren könnten, ist *Marius et Jeannette* doch überdeutlich in Marseille veror-

²² Cimenterie (deutsch: Zementwerk) und cimetièr (deutsch: Friedhof) sind im Französischen morphologisch verwandte Wörter.

²³ Vgl. Cohen (1997), S. 55.

²⁴ Tatsächlich paßt Marius mehr auf die Jugend des Quartiers auf. Dabei dient ihm sein (nie geladenes) Gewehr als Fernrohr. Die Affinität zum Helden aus *Rio Bravo* (1958) ist allerdings nur äußerlich bedingt (vgl. Toubiana, Serge: Marius et Jeannette. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 514, 1997, S. 25).

tet. Nicht nur in Stadtbild (*Port de Plaisance*, Brücken) und Musik, auch in Akzent, Fußball (natürlich *Olympique*) und den Aversionen, die man gegen Paris bzw. Aix-en-Provence hegt, ist Marseille omnipräsent. Guédiguian bedient sich vor allem der mediterranen Atmosphäre, die Stadt bedeutet für ihn mehr als bloße Kulisse:

Je me dis de plus en plus que Marseille est mon langage. Pas forcément la réalité marseillaise, mais la lumière de la ville, les roches blanches, la végétation, la présence de la mer, les corps, les gestes, évidemment la langue, l'accent.²⁵

Das Meer verleiht Marseille einen mythischen und archaischen Charakter, auch wenn das Wasser seine ursprünglich vitale ökonomische Bedeutung für die Hafenstadt längst verloren hat: lebensspendend und todbringend, verkörpert das Mittelmeer natürliche Grenze, Landeplatz für mögliche Invasoren und lockenden Zugang zum Orient in einem.

Das Zusammenwirken von alt und neu im Marseiller Stadtbild fasziniert Guédiguian, wie die letzte Einstellung in *Marius et Jeannette* zeigt:



Guédiguian: „Marseille est autant du petit habitat populaire, presque troglodyte, en particulier l'Estaque, qu'une autoroute à quatre voies qui va jusqu'au cœur de la ville.“²⁶

Die Fixierung auf Marseille rückt das Œuvre Guédiguians in die Nähe von Marcel Pagnols Filmen.²⁷ Sehr zu seinem Verdruss, sieht er sich doch eher Pagnols unabhängiger Produktion und dem Einsatz gleicher Schauspieler als des-

²⁵ Robert Guédiguian, zit. n.: Bouquet (1995), S. 36. Mit der Stadt verbindet der Zuschauer auch ihre anarchische Stadtgeschichte, Arbeitslosigkeit, Unterwelt etc. Vor allem das Verhältnis der Einwohner zur Immigration (vgl. Maleks und Magalis Abstammung) ist sehr komplex, Robert Guédiguian (ebd.): „C'est une ville où il y a toujours eu une xénophobie très forte et en même temps une intégration dix fois plus rapide qu'ailleurs.“ Zur (film)politischen Historie Marseilles vgl. auch: Baecque, Antoine de: État des lieux. Marseille, mémoires politiques. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 521, 1998, S. 54-59.

²⁶ Robert Guédiguian, zit. n.: Bouquet (1995), S. 40.

²⁷ Bereits der Filmtitel erinnert an Pagnols *Marius*-Trilogie.

sen „folklore marseillais“²⁸ verpflichtet:

Marseille était une ville qui bougeait dans tous les sens. Pagnol, au contraire, ramenait Marseille à la place d'un village, avec trois boutiquiers, Panisse, Machin et Chose. Mais tout cela restait un folklore d'épiciers. [...] On se sent trahi par ça. Il n'y a pas un ouvrier...²⁹

Theatralität

Der enge Innenhof wirkt aufgrund der Begrenzungen, die Guédiguian immer mit ins Bild nimmt, wie eine Guckkastenbühne, auf der die Figuren nacheinander und in verschiedenen Konstellationen eigenständige, zuweilen bewußt überzogene, theatrale Auftritte haben.³⁰



²⁸ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 60.

²⁹ Ebd.

³⁰ Die Struktur des ‚Bühnenbildes‘ mit seitlichen Zugängen verstärkt die theaterhafte Dimension. Justin muß bspw. für ‚seine Szenen‘ immer erst über die Treppe den Innenhof betreten.



Guckkästen

So ist die Erzählung Carolines über ihre Zeit im Konzentrationslager bspw. nicht mit der Handlung verzahnt. Sie unterbricht die Liebesgeschichte episodisch, stellt eine Art Interludium dar. Erst als die Freundinnen allmählich am Ende der Sequenz ins Bild rücken, wird evident, daß Caroline keinen inneren Monolog hält – wie ihr Blick in die Kamera lange suggeriert. Auch Justins ‚Auftritte‘ funktionieren nach dem gleichen Prinzip:

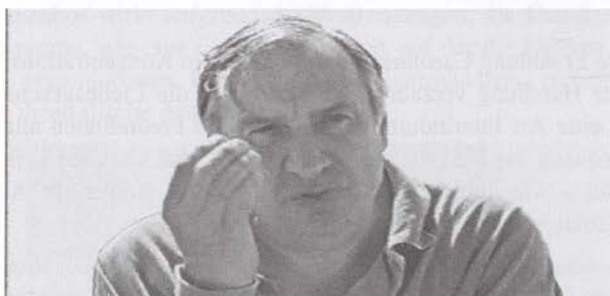
J'ai écrit les interventions de l'ancien instituteur comme des adresses au public, vraiment à la manière de Brecht quand un personnage vient en avant-scène pour parler de la révolution aux spectateurs.³¹

Der direkte Blick in die Kamera exponiert den Film in selbstreflexiver Manier als Artefakt und beraubt ihn in Brecht'scher Manier seines fiktionalen Charakters. Dessen Literatur- und Theatertheorie verlangt von einem Kunstwerk, daß es seine Bauprinzipien offenlegt, um eine Verfremdung zu erreichen, die den Zuschauer aktiviert, und ihm schließlich zu einem vertieften Verständnis verhilft. Zusammen mit den theaterhaften Auftritten der Figuren und dem Spürbar-Machen des Mediums bzw. seiner artifiziellen Konstruktion (vgl. Lochblenden etc.) etabliert Guédiguian mit den direkten Adressierungen des Zuschauers eine Metaperspektive in *Marius et Jeannette*.³² Er verzichtet in keinem Film auf derartige selbstreflexive Brechungen.³³

³¹ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 60.

³² Das Medium wird auch verbal denunziert: Monique glaubt nicht, daß Marius oft ins Kino geht, da er sonst doch schon früher mit Jeannette geschlafen hätte.

³³ *Marius et Jeannette* verweist mit seinen direkten Zuschaueradressierungen auch auf Pascale Ferrans *L'âge des possibles* (1995). Dieser Bezug wird geradezu exponiert: Der Text, den Marius Malek diktiert, entstammt Ferrans Film. Guédiguian ist von der narrativen Struktur des Films begeistert (vgl. Dérobert/Goudet (1997), S. 45). In *L'âge des possibles* greift eine Off-Stimme erst nach etwa einer halben Stunde ordnend in den récit ein.



Direkte Adressierungen des Zuschauers im ‚petit théâtre Guédiguian‘.

Auch die Lust am Vermengen verschiedener Stile erinnert an Brecht: Zum Abschluß des Ailloli-Essens tanzen die Freunde (jeder für sich) auf dem Gelände der Zementfabrik. Die Kamera blickt von oben auf die Tänzer, die sich allmählich in revueartiger Manier zu einem Kreis formieren; die Sequenz ist dem Straßentheater entlehnt:

Je pense beaucoup à Brecht en écrivant mes scénarios. [...] Ce que j'aime [bei Brecht] c'est le mélange des genres, le passage du burlesque au tragique et les chansons bien sûr. Je retiens surtout la dimension spectaculaire chez lui [...].³⁴

So steht auch die klamaukartige Schlacht im Bistro in krassem Gegensatz zum ‚realistischen‘ visuellen Stil des sonstigen Films und erinnert an harmlose Westernschlägereien. Guédiguian entlarvt hier (Film-)Klischees, derer er sich an anderer Stelle überspitzt ironisch wieder bedient: Jeannettes Ex-Mann wurde angeblich beim Zigarettenholen vom Baugerüst erschlagen.

Bestimmte Methoden der Stilisierung in *Marius et Jeannette* verweisen ebenfalls auf Brecht.³⁵ Den gegensätzlichen Charakteren wird mit der Attribu-

³⁴ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baeque/Toubiana (1997), S. 60.

³⁵ Vgl. Burdeau, Emmanuel: 68/98: Retours et détours. In: *Cahiers du cinéma*, Spezialausgabe zum Thema 1968, 1998, S. 44. Burdeau bezeichnet auch die Szenen an Jeannettes Arbeitsplatz,

tion verschiedener Farben Rechnung getragen: geschwätzige Jeannette (blau) vs. schweigsamer Marius (rot).³⁶ Die Seelenverwandtschaft von Marius mit Jeannettes Kindern Magali und Malek, die ihren ‚neuen Vater‘ sogleich akzeptieren, wird bereits durch die gleich anlautenden Namen signalisiert. Die Lebensgeschichten von Marius und Jeannette sind artifiziell konstruiert, sie wirken wie Abziehbilder von Biographien typischer Filmhelden: Beide erlitten ein Trauma, das sie erst dann märchenhaft leicht überwinden, als die neue Beziehung zu scheitern droht. Auf dem Weg zum Glück brechen beide Tabus: Marius trinkt, Jeannette raucht wieder.

Die Figuren sind allesamt relativ invariable Charaktertypen und verweisen in gleichem Maße auf Brecht wie auf die Tradition der *commedia dell'arte* (an die auch die feste Schauspielertruppe und die Unterteilung in theaterhafte ‚Einkakter‘ erinnern). Die typisierten Guédiguian'schen Helden repräsentieren die französische Arbeiterklasse: Monique verkörpert deren politisches Engagement, Dédé steht für drohendes Unheil bzw. Dummheit, die Kommunistin Caroline für Erinnerung bzw. Moral und Justin – als ehemaliger Lehrer – für Wissen. Dementsprechend hält Justin ‚Religionsstunden‘ für Malek, Caroline führt politische Diskussionen (meist mit sich selbst), Monique und Dédé streiten fortwährend über seine einmalige Stimmabgabe für den *Front National*.

Der Typologisierung trägt Guédiguian auch in Details Rechnung: Justin – mit Brille – liest ein Sachbuch über Gaudi oder *Le Monde diplomatique*, Caroline *L'Humanité*, Dédé – mit Hut – einen Comic, aber selbst darauf kann er sich nicht konzentrieren. Für seine Dummheit wird Dédé schließlich bestraft, getreu dem Motto ‚Wer nicht hören will, muß fühlen‘.

Auch die Figur des Monsieur Ébrard paßt in den Rahmen der *commedia dell'arte*. Er übernimmt den Part des Arlecchino, des Hanswurst (bspw. ‚Des-sous-Verkaufsshow‘) und schlüpft gleich in mehrere Rollen: „Ébrard est le monde extérieur tout seul.“³⁷

Bei der Figurenzeichnung ist ihm der von der Kritik aufgezwungene Rekurs auf Pagnol hilfreich, er ermöglicht, so Guédiguian,

[...] de faire passer ce qui m'intéresse chez Brecht et dans la *commedia dell'arte*.
[...] Il y a tout un travail préalable de stylisation que je peux éviter de faire parce que Pagnol l'a fait pour moi. Alors, je peux démarrer plus directement avec mes

den Einsatz der Musik als Kommentar und das übertriebene Spiel der Protagonisten als brechtisch.

³⁶ Die Zuteilung scheint spiegelverkehrt, impliziert doch das Jeannette zugeordnete Blau Distanz bzw. Verslossenheit – und damit eher Marius' Charakter. Mit Verlassen des Quartiers (Restaurant, Träume) wird das Prinzip außer Kraft gesetzt.

³⁷ Jeancolas, Jean-Pierre: Marius et Jeannette. In: *Positif*, Nr. 442, 1997, S. 40.

personnages, je n'ai plus besoin de les présenter.³⁸

Die Gemeinschaft der Nachbarn ist an den Chor griechischer Tragödien angelehnt, der – die Rezeptionshaltung des Zuschauers antizipierend – das Agieren der Hauptpersonen deutet und wertend kommentiert. Ihm gegenüber öffnen sich die Helden und ermöglichen Einblicke in ihr Seelenleben. Marius dienen die Männer, Jeannette die Chor-Frauen als Ansprechpartner. Final fungiert das Kollektiv als Katalysator des happy ends.

Mit seiner linearen Handlung und der weitgehenden Konformität von Ort und Zeit entspricht *Marius et Jeannette* der klassischen Doktrin der drei Einheiten. Auch *bienséance* und *vraisemblance* sind fast durchgehend gewährleistet, da von der Abbildung ‚anstößiger‘ Handlungen, mit Ausnahme der Schlacht im Bistro, entweder gänzlich abstrahiert, oder diese durch Teichoskopie realisiert werden – ein weiterer Beleg für die theaterhafte Dimension des Films. So berichtet bspw. Monique ihren Freundinnen aus dem Fenster heraus von Dédés Mißgeschicken.

„*Pain, amour et idéologie*“³⁹

Je ne crois pas dur comme fer à ce que je raconte.⁴⁰

Guédiguian's Film ist als Märchen (vgl. den Untertitel) konzipiert und entspricht in seiner anschaulichen und formelhaften Gestaltung von menschlichen Konflikten, der einfachen Sprache und Moral sowie der Ausrichtung sämtlicher Figuren auf Held und Heldin weitgehend den Grundprinzipien der Gattung. Die generische Vorgabe nimmt Guédiguian zudem insofern ernst, als daß er nur positive Gestalten abbildet;⁴¹ der Zuschauer wartet mehr oder weniger vergeblich auf den Einbruch des Bösen. Einem Realismus sieht sich der Regisseur keineswegs verpflichtet:

Ce que je fais n'est pas réaliste du tout [...]. On me renvoie toujours [...] une authenticité du Midi. Mais je préfère dire que je fais des films extrêmement sty-

³⁸ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 61.

³⁹ Ein Vorschlag Guédiguian's als Alternativtitel, vgl. Guérin, Nadine: Rencontre avec Robert Guédiguian. In: *jeune cinéma*, Nr. 246, 1997, S. 21. – Er ist eine Anspielung auf den bekannten italienischen Film *Pane, amore e fantasia* (1953) von Luigi Comencini, eine Komödie, die im Bergdorf spielt, mit Vittorio de Sica und Gina Lollobrigida. Es gab zwei Sequels.

⁴⁰ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 46.

⁴¹ Dies brachte Guédiguian viel Kritik ein; seinem Film wurde gerade von den *Cahiers du cinéma* Eindimensionalität und allzu positive Darstellung der sozialen Realität vorgeworfen (vgl. vor allem Table ronde. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 514).

lisés.⁴²

Die Hofgemeinschaft ist als Bebilderung eines (kommunalistischen) Ideals, als Schimäre zu verstehen – nicht als mimetische Darstellung der Realität:

Den Hof mit den Nachbarn, die sich lieben und sich gegenseitig unterstützen, zeige ich nicht, weil er existiert, sondern damit er existiert, um den Leuten Lust zu machen, daß es ihn gibt.⁴³

Die politische und soziale Realität wirkt ständig in den Film hinein.⁴⁴ Zusammen mit der eindeutig lokalisierbaren Handlung sprengt Guédiguian den märchenhaften Rahmen; auch die Vergangenheit der Figuren, die immer wieder wie eine alte Narbe aufbricht, widerspricht den Gesetzen der Gattung. Mit Dédé als Medium macht sich Guédiguian über den *Front National* und seine Wähler lustig, der in l'Estaque etwa 35 Prozent der Stimmen hält. Die Schlangene von Frauen, die auf ein Vorstellungsgespräch warten, versinnbildlicht Arbeits- und Perspektivlosigkeit im Marseiller Stadtteil. Die Beschreibung des städtischen Raumes außerhalb der Hinterhofidylle ist schon im Vorspann von *À la vie, à la mort* vorweggenommen (und gilt für alle Filme Guédigiuians):

Marseille est une ville en déclin. La misère y est grande. Les solidarités petites. Elle incarne aujourd'hui la problématique de l'Occident. Elle a perdu tout père. Elle a perdu ses points cardinaux. Il ne reste que quelques familles, quelques amis, quelques lieux... Nos personnages sont comme cette ville.

Die Figuren in *Marius et Jeannette* sind allesamt ‚Ehemalige‘: Ex-Lehrer, Ex-Kommunistin, Ex-*Front-National*-Wähler, Ex-Streikende (auch Guédiguian ist ein ‚Ehemaliger‘, er war KP-Mitglied). Ihre Rebellion besteht nur noch aus Gesten oder Diskursen⁴⁵ – die Aktion ist längst den Worten gewichen, wie die Figur Moniques verdeutlicht. Nach dem Rückzug in die eigenen vier Wände fordert sie Streik um jeden Preis. Die exemplarisch vorgeführte Arbeiterklasse hat keine gemeinsame Perspektive (mehr) und (hat) resigniert; Solidarität ist in dieser Gesellschaft – wie von Jeannettes Kolleginnen demonstriert – ein Fremdwort.

Die Armen sammeln sich zu keinem Marsch, an keiner Barrikade, nicht einmal an einer Streikfront. Und Jeannette, so sehr sie auch den Mund gegen das Sy-

⁴² Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 59.

⁴³ Robert Guédiguian, zit. n.: Naddaf, Roswitha: ‚Echte Menschen‘. Zwei neue französische Filme repräsentieren eine Art soziales Kino. In: *filmdienst* 3/1998, S. 12.

⁴⁴ Caroline mokiert sich über Castros Versuche, französische Investoren nach Kuba zu holen, Dédé weigert sich zu streiken, die Jugend im Quartier hat keinerlei Perspektive und träumt von einer Fußballerkarriere etc. Daß Justin Céline als Vorbild nennt, kann als Reflex auf seine eigene Biographie als Instituteur (und damit Kollaborateur?) gewertet werden.

⁴⁵ Vgl. Burdeau (1998), S. 44.

stem aufreißt, hat keine Ambition, als heilige Johanna der Hinterhöfe voranzuziehen.⁴⁶

Vor diesem Hintergrund scheint die Hinterhofidylle und das stilisierte konfliktfreie Zusammenleben verschiedener Generationen, Rassen und Religionen umso utopischer. Trotzdem wirken die Figuren ‚echt‘;⁴⁷ man möchte ihrer kindlichen Liebe glauben, die alle Probleme in Luft auflöst, und sich von ihrer Lebenslust anstecken lassen. Vielleicht liegt gerade darin die politische Dimension des Films:

Je veux continuer à tenir un discours de classe. Je pense toujours que, fondamentalement, il n'y a pas de véritable communication entre les classes. Je ne filme pas une communauté transclassiste, je filme des gens qui se ressemblent, qui s'aiment, qui ont des choses profondes à se dire. Mes films peuvent être vus comme un encouragement à se vivre comme classe.⁴⁸

Trotzdem signalisiert Guédiguian, daß er seinen Film nicht allzu ernst genommen wissen möchte: Die *Marius et Jeannette* abschließende Widmung an „Tausende von unbekanntem Arbeitern“ stellt die politische Attitüde eher ironisch zur Schau.

Marius et Jeannette knüpft an den poetischen Realismus französischer Tradition an.⁴⁹ Die Arbeiter werden als gewöhnliche, ‚gute Menschen‘ mit ‚reinen‘ Geföhlen dargestellt, die Erzählung ist im Alltag situiert, und ihre märchenhafte Ausprägung geht mit der genauen Beobachtung sozialer Realität einher. Poesie und Realität sind spielerisch zu einer zeitlosen Utopie mit sozialistischen Elementen verbunden, zu einem modernen Märchen. So ‚mutiert‘ *Marius* streckenweise gar zum Poeten:

Marius: „Wir sollten jetzt schweigen... Den Himmel anschauen. Die Luft atmen. Was uns passiert, ist absolut nichts Neues für uns.“

Fazit:

Marius et Jeannette ist mit seiner einsträngigen Haupthandlung und der kausalen Struktur klassischen Narrationsmustern verpflichtet. Mehr noch: Guédi-

⁴⁶ Rother, Hans-Jörg: Wozu Bettlaken gut sein können. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2.2.1998. Rother's Wortspiel verweist auf Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930).

⁴⁷ Vgl. den Titel von Naddaf (1997).

⁴⁸ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 59.

⁴⁹ Vgl. Horlacher, Pia: Engagierte Winkel-Advokaten. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 13. 3. 1998.

guian exponiert die Simplifizierung geradezu als erzählerische Strategie. Damit hat der Film, so Ascaride, anscheinend den Zeitgeist getroffen: „nous sommes à une époque où le public a envie d’histoires simples fondées sur l’évidence“.⁵⁰

Das eigentliche Sujet tritt bald hinter der vordergründigen Liebesgeschichte hervor: Die augenzwinkernd idealisierende Darstellung des Alltagslebens einer längst ausgestorbenen, solidarischen Arbeitergemeinschaft avanciert zum zentralen Thema von *Marius et Jeannette*. Der Film wandelt dabei ständig auf dem Grat zwischen realistischem Ansatz (visueller Stil und soziale Wirklichkeit) und artifizieller Inszenierung, zwischen Märchen und *cinéma engagé*. Der atmosphärische Zauber im Hinterhof kann nur kurz über die triste Realität hinwegtäuschen.

Für Ariane Ascaride ist *Marius et Jeannette* eng mit der gesellschaftlichen Realität verquickt:

Un certain nombre de réalisateurs français recommencent à se préoccuper du réel. On a le sentiment que le public français est très heureux de cette mouvance, où chacun s’exprime dans son style propre mais sans rester isolé. Il y a une coïncidence de ce conte [*Marius et Jeannette*] avec l’histoire actuelle de la société française et des mouvements sociaux successifs qui ont commencé depuis 1995.
51

Auffallende filmische Mittel sind von Guédiguian auf ein Minimum reduziert, und wird – falls doch eingesetzt – sogleich denunziert. Die Szenen im engen Hinterhof funktionieren nach Theaterregeln, wobei sich Guédiguian an Brecht orientiert, in dessen Tradition auch Adressierungen des Zuschauers und Stilisierung der Figuren stehen. Der einzelne Film gewinnt über den Gesamtkontext des Werkes, durch Wiedererkennen von Figuren, Themen bzw. Orten, zusätzlich an Bedeutung.

Seine ‚Methode‘ reiht Guédiguian in die Strömung eines zunehmenden Regionalismus im gegenwärtigen französischen Kino. Die Hauptdarsteller sind in der Region verwurzelte Menschen, sie sprechen mit Akzent und sind alles andere als makellose Schönheiten.

Sandrine Veyssets *Y’aura t-il de la neige à Noël?* (1997), Manuel Poiriers *Western* (1996) oder Erick Zoncas *La vie rêvée des anges* (1997) sind weitere

⁵⁰ Ariane Ascaride, zit. n.: *L’Avant-Scène* (1998), S. 3.

⁵¹ Ebd., die Regisseure des jungen französischen Kinos engagieren sich politisch. Bspw. hat eine von Guédiguian, Ferrand und Bertrand Tavernier initiierte Unterschriftenaktion gegen die Immigrantengesetzgebung, mit der sich 66 französische Filmemacher solidarisierten, eine nationale Debatte ausgelöst. Vgl. zum politischen Engagement der Regisseure: *L’Express*: Des jeunes réalisateurs très engagés (<http://www.lexpress.presse.fr/dossiers/cinema/sommaireengage.htm>).

Beispiele für diese Tendenz, die allesamt Erfolg hatten, obwohl sie zusammen nicht mehr als die Garderobe von Luc Bessons *Le cinquième élément* (1997) gekostet haben dürften.⁵² Die Filme des jungen französischen Kinos fliehen verstärkt die

[...] urbane Gleichförmigkeit der Postmoderne, wo die Menschen jung, schön, verloren und gewalttätig sind und entweder ein globales Grunge-Label oder einfach teuren Pariser Chic tragen.⁵³

Sie entwerfen fernab in der Provinz ein Gegenbild zu Paris, „un espace alternatif à la capitale, une autre géographie urbaine, un rythme neuf“.⁵⁴

Literatur:

- Bouquet, Stéphane: Parfois tant d'amour. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 42.
- de Baecque, Antoine: État des lieux. Marseille, mémoires politiques. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 521, 1998, S. 54-59.
- de Baecque, Antoine/Toubiana, Serge: Le goût de l'Estaque. Entretien avec Robert Guédiguian. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 518, 1997, S. 61.
- Bouquet, Stéphane: Marseille: les lois de l'attraction. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 36).
- Burdeau, Emmanuel: 68/98: Retours et détours. In: *Cahiers du cinéma*, Spezialausgabe zum Thema 1968, 1998, S. 44.
- Cohen, Clélia: Le rêve du bonheur. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 518, 1997, S. 55-57
- Darke, Chris (<http://www.filmfestivals.com/cannes97/cnew9.htm>).
- Dérobot, Éric/Goudet, Stéphane: Entretien avec Robert Guédiguian. In: *Positif*, Nr. 442, 1997, S. 48.
- Écran Noir: <http://www.ecran-noir.com/entrevues/intRG.htm>.
- Guérin, Nadine: Rencontre avec Robert Guédiguian. In: *jeune cinéma*, Nr. 246, 1997, S. 21.
- Horlacher, Pia: Engagierte Winkel-Advokaten. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 13. 3. 1998.
- Jeancolas, Jean-Pierre: Marius et Jeannette. In: *Positif*, Nr. 442, 1997, S. 40.
- L'Avant-Scène: Marius et Jeannette. Paris 1998.
- L'Express: Des jeunes réalisateurs très engagés (<http://www.lexpress.presse.fr /dossiers/cinema/sommaireengage.htm>).
- Naddaf, Roswitha: ‚Echte Menschen‘. Zwei neue französische Filme repräsentieren eine Art soziales Kino. In: *filmdienst* 3/1998, S. 12.
- Rahayel, Oliver: Marius et Jeannette. In: *filmdienst* 2/1998, S. 20.
- Rother, Hans-Jörg: Wozu Bettlaken gut sein können. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2.2.1998.
- Toubiana, Serge: Marius et Jeannette. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 514, 1997, S. 25).
- Vatrican, Vincent: Portrait: Quartier Guédiguian. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 45.

⁵² Vgl. Horlacher (1998).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Bouquet (1995), S. 35.

Günter Giesenfeld

Cinéma de Banlieue

Der Tod von François Truffaut 1984 gilt als ein einschneidendes Ereignis in der Geschichte des modernen französischen Kinos. Die Regisseure der *nouvelle vague* und eine eingeweihte Öffentlichkeit vor allem in den Filmzeitschriften spürten, daß mit diesem Verschwinden eine Epoche zu Ende gegangen war, eine Konzeption von Kino der Vergangenheit angehörte, die fortan nicht mehr allgemein verbindlich war, auch wenn sie weiterhin praktiziert wurde.

Wenn man das französische Kino mit einem Haus vergleicht, mit zwei schrägen Dächern, dann wäre Truffaut der Giebel, von dem die beiden abfallenden Linien ausgehen, die Neigung zum „Auteur“ und die andere zum „kommerziellen Film“. Er selbst, angezogen sowohl von der einen als auch von der anderen, hat stets mit beiden Tendenzen gespielt. Seit seinem Tod klaffen beide auseinander.¹

Diese Dichotomie, eigentlich charakteristisch für das Medium Kino seit seiner Etablierung auf dem Markt der Freizeitindustrie, tritt in gewissen kurzen Episoden der Filmgeschichte in den Hintergrund, in denen es möglich erscheint, daß Film als Kunst und Film als Ware in einem Werk, im Oeuvre eines Auteurs zusammenkommen. Truffaut steht für eine solche Utopie, die gesamte *nouvelle vague* war einem solchen Konzept verpflichtet und konnte es, zu Beginn, einige Jahre lang ansatzweise realisieren. Warum? Vielleicht deshalb, weil diese jungen Regisseure zwar „auf die Straße“ gingen, um ihre Geschichten zu finden und zu erzählen, dem Studio, bis dahin Markenzeichen des „cinéma de qualité“, also den Rücken kehrten, aber auch keinerlei Affinitäten zum Dokumentarfilm hatten. Gleichzeitig hatten andere Regisseure, deren Produktionen von Anfang an einen viel klareren cineastischen Stilwillen aufwiesen, den Dokumentarfilm als Ausgangspunkt: Resnais, Varda, Marker. Die auteurs der *nouvelle vague* im engeren Sinn zogen in ihren ersten Filmen die Fiktion vor, aber „in einem realistischen und dokumentarischen Sinn“², was für einige von ihnen, vor allem Truffaut, Rivette und Rohmer, in jene ephemere Synthese von Anspruch und Popularität mündete, die in den 90er Jahren offenbar nur

¹ Douchet, Jean: La rue et le studio. In: *Cahiers du cinéma*, 419/20, Mai 1989, S. 50.

² Ebd.

noch in der unermüdlichen, auf der Treue eines kleinen, aber ausreichenden Publikumssegments beruhenden seriellen Produktion von Rohmer fortlebt.

Über das, was danach kam, ist ein Überblick nur sehr schwer zu gewinnen. Nach der Auffassung von René Prédal ist Truffauts romantischer Klassizismus abgelöst worden von einem kritischen „Psychologismus“, der vor allem durch Regisseure getragen werde, die mit „Skalpellen und Geburtszangen“ arbeiteten. Diese Regisseure richteten ihren Blick auf leidende, durch ihre Schicksale gefesselte Figuren, und ihre „inquisitorische Kamera“ dringe wie ein Folterwerkzeug in die Ängste einer Gegenwart ein, die von einer aussichtslosen Zukunft verdunkelt sei.³

Die Bewegung aus dem Studio heraus auf die Straße und wieder zurück war als Kennzeichen der *nouvelle vague* im Gedächtnis geblieben. Nun, nach dem Tod dessen, der zum Mythos einer möglichen Verbindung zwischen realistischer Protokollierung und phantasiegestützter Konstruktion geworden war, gingen die Regisseure wieder auf die Straße⁴ – und hatten trotzdem aufs Neue wieder mit jenem ewigen Widerspruch des Kinos zu tun: seiner Möglichkeit, einzutauchen in die aktuelle condition humaine, sich ihren Widersprüchen zu stellen, mit deren Opfern zu fühlen und Anklage zu erheben einerseits, und andererseits der Notwendigkeit, Geschichten zu erzählen, die vorgefundenen Bilder zu Szenen, die Portraits zu Handlungen zu verknüpfen.

Brutale Spiele

Jean Claude Brisseau war in den 80er Jahren Lehrer in einer Pariser Vorstadt. Als er zu filmen anfing, als Amateur mit Super 8 und Video,⁵ geschah dies aus dem Bedürfnis, zu dokumentieren, was um ihn her geschah, in einer Welt voller Hoffnungslosigkeit und Wut. In seinem ersten Spielfilm *Un jeu brutal* (1982) wird eine Familie gezeigt, deren Vater nach und nach alle Mitglieder einer Jugendgruppe umbringt, während seine behinderte Tochter wie ein Tier in einem Dämmerzustand vor sich hin vegetiert, unzähmbar und unansprechbar. Vielleicht gerade deshalb wird sie schließlich zum Sprachrohr einer sozial

³ So Prédal, René: 50 ans de cinéma français. Paris 1996, S. 466.

⁴ Jener andere Weg, der in den „Triumph des Dekorativen, des Exotismus, des Pittoresken, des Aufreizenden, des Kitsches, letztlich des Accessoires“ (Douchet (1989), S. 50.) führte, und den etwa die Regisseure Beineix, Besson und Carax gingen, die „Neobarocken“ des „cinéma du look“, ist ein eigenes Kapitel, auf das hier nicht eingegangen wird.

⁵ *La croisée des chemins* (1975, Super 8), dann, auf Vermittlung von Eric Rohmer, Produktionen für Fernseh-Reihen wie *Les Comtes modernes* und *TV de chambre*.

behinderten Jugend, die durch sie mit instinkthafter Direktheit ihre Anklagen an die Gesellschaft vorbringt. 1986 konnte Brisseau nach vielen Schwierigkeiten seinen zweiten Film *De bruit et de fureur*⁶ vollenden, in dem die Bestandsaufnahme erweitert wird auf ein ganzes Vorstadt-Viertel und eine größere Gruppe von Schülern. Nicht mehr der direkte Aufschrei, sondern eine fast didaktische Erzählweise prägt diesen Film, der sich an ein breiteres Publikum wendet, um die Ignoranz der Öffentlichkeit über die Zustände in den Vorstädten aufzubrechen.

In fast klassischer Manier führt uns der Erzähler in diese Welt ein. Ein kleiner Junge mit einem Koffer und einem Vogelkäfig verläßt die Metrostation und findet sich zwischen Wohnhochhäusern wieder, konsultiert einen Zettel, auf dem seine Mutter ihm aufgeschrieben hat, wo er hinzugehen hat: in den fünften Stock



eines der wie Mauern den Horizont verdeckenden Blocks. Bruno geht die Treppen empor und in jedem Stockwerk beobachtet er Szenen, die ihm einen Eindruck von seinem zukünftigen Leben hier vermitteln. Jugendliche zünden Fußmatten an, ein Vater schlägt brutal einen Jungen nieder, der sich bei ihm über seinen Sohn beklagen will, aber dieser genießt seinen Triumph nicht lange, auch er fängt eine Ohrfeige ein, die ihn zu Boden wirft. Mit den erstaunten Blicken Brunos entdecken wir nach und nach eine Welt, in der geschlagen wird, und in der das Spiel mit Waffen unvermittelt in Mord übergeht. Die Instanzen und Menschen, welche Autorität haben, also Elternhaus und Schule, sind unfähig, gegen die Aussichtslosigkeit des Lebens dieser Jugendlichen eine Alternative zu bieten.

Das Böse in allen seinen Formen terrorisiert die Schwachen und macht die Starken verrückt. Der Vater Brunos⁷, der uns zunächst als eine Western-Karikatur vorgestellt wird, wenn er mit seinem Gewehr im Flur der Wohnung Schießübungen macht, flüchtet sich mal ins Pathos der absoluten Hoffnungslosigkeit, mal in die Überzeugung, daß es keine Gerechtigkeit und kein Verzeihen gibt im Leben,

⁶ In Cannes 1986 ausgezeichnet mit dem Preis für das beste Drehbuch, 1988 mit dem Preis „perspectives du cinéma und dem Spezialpreis der Jugend.

⁷ Es ist der Vater von Brunos Freund Jean Roger. Bruno war bei der Großmutter auf dem Land aufgewachsen und mußte von der Mutter wieder aufgenommen werden, weil jene starb. Von seinem Vater wissen wir nichts, die Mutter, die kein einziges Mal auftritt und immer nur durch Zettel mit Bruno kommuniziert, ist offenbar eine Prostituierte.

nur das schwarze Loch des Todes.⁸

Es fällt jedoch schnell auf, daß die Gewaltszenen nicht nur karikierend überzeichnet, sehr bewußt in bezug auf ihre dramatische Wirkung gesetzt sind und am Ende in ein fast massenhaftes Morden übergehen, das sorgfältig mit moralischen Akzenten versehen ist, sondern auch, daß dahinter ein ästhetisches Konzept steht. Nicht umsonst ist dem Film als Vortitel ein Zitat aus *Macbeth* vorangestellt: „Blut wurde vergossen in den alten Zeiten, ehe menschliche Gesetze die Sitten besänftigt hatten“ Der kathartische Schluß, der dem eigentlich radikal realistisch angelegten Film eine tragische Dimension verleiht, ist nicht das einzige Element von



Die Traumfee



Die reale Fee (Lehrerin)

Stilisierung. Zuweilen kaum merklich, öfter aber eher penetrant auffällig ist der Geschichte von Bruno ein Netz von symbolischen Verweisen eingeschrieben. Es beginnt mit dem kleinen Kanarienvogel Brunos, der in einem viel zu großen Käfig sitzt und „Superman“ heißt. Mehrmals wird durch Zwischenschnitte angedeutet, daß das Bild von der Gefangenschaft in einem Käfig die Situation der Menschen charakterisieren soll. Aber die Metapher wird noch erweitert. Als noch auf dem Bahnhof der Vogel in Großaufnahme zu sehen ist, verwandelt er sich für den Bruchteil einer Sekunde in einen großen Adler. Diese Einblendung in der ersten Minute des Films, die man kaum bewußt oder als plumpe Anspielung mit unbekanntem Kontext zur Kenntnis nimmt, ist in Wahrheit die Eröffnung einer zweiten, Brunos Träume wiedergebenden Bilderebene des Films. Im hinteren Zimmer der Wohnung seiner Mutter trifft Bruno auf eine blau erleuchtete, weiß gekleidete Fee, auf deren Faust ein Adler sitzt. Sie tritt auch einmal in viktorianische Gewänder gekleidet auf (Anspielung auf die Tragödien Shakespeares?), ist meist aber vollkommen nackt und dann wohl ein sym-

⁸ Prédal (1996), S. 526.

bolischer Hinweis auf die Pubertät. Am Ende, als der brutale Freund Jean Roger, der die Lektionen seines Vaters gelernt hat, auch noch den Kanarienvogel erschossen hat, woraufhin Bruno ihn tötet, tritt die Fee ein letztes Mal auf und reicht ihm die Pistole, mit der er sich schließlich selbst umbringt, um endgültig in die Märchenwelt einzugehen. Vom unscheinbaren Piepmatz zum stolzen Greifvogel – eine angedeutete, ein wenig naive Projektion oder Allegorie.

Eine Entsprechung findet die Märchengestalt in einer jungen Lehrerin, die sich trotz der aggressiven Haltung der Schüler und unter Hinnahme mancher Demütigung zu behaupten weiß und allein in Bruno einen dankbaren Schüler findet, den sie besonders fördern will. Aber die aufkeimende pädagogische Idylle ist nicht von langer Dauer, die Lehrerin wird versetzt und Bruno ist wieder auf seine Träume angewiesen. Sein brutaler Freund Jean Roger, der seinen Vater niederschießt und anschließend erhängt, nimmt am Ende eine überraschende Entwicklung. Aus dem Gefängnis schreibt er in einem Brief an die junge Lehrerin, er habe bei Bruno in jener Nacht eine weißgekleidete Frau gesehen – eine Rückverkopplung der Traumwelt mit der realen, die einmal mehr auf die komplexe Struktur dieses Films verweist, dessen doppelter Schlußakzent zwei Lösungen zu illustrieren scheint: Die Flucht in den Traum und die Hoffnung auf einen Reifungsprozeß bei den Jugendlichen. Denn beide Söhne des waffengeilen Vaters überleben, der eine hat sich schon früher aus dem Milieu durch die Verbindung mit einer Frau lösen können, der andere dokumentiert durch seinen Brief an die zuvor gehaßte Lehrerin eine zukünftige Integration, nachdem er, wie durch ein Wunder und gegen jede psychologische (oder soziologische) Glaubwürdigkeit, im Gefängnis sein Bekehrungserlebnis hatte. Beide Enden sind also Filmschlüsse, keine konkreten Perspektiven für die gesellschaftlichen Zustände. Sie befriedigen als dramatische Auflösungen und ordnen damit den dokumentarischen Zugriff einer künstlerischen – im vorliegenden konkreten Fall m. E. durch Überfrachtung und Klischeehaftigkeit mißlungenen – Stilisierung unter. *Du bruit et de fureur* entgeht dem „Miserabilismus“ auf Kosten des Realismus.

Der nächste Film von Brisseau *Noce blanche* (1989) ist überraschenderweise eine sorgfältig komponierte dramatische Erzählung. Obwohl das Milieu (Jugendliche und Lehrer in der Schule) ähnlich und der Hauptdarsteller Bruno Crémer (die degenerierte Vaterfigur ist hier ein Lehrer) derselbe ist, weist der Film eine völlig andere narrative Machart auf. In fast klassischer Weise wird ein *fait divers* (Liebe zwischen einem älteren Lehrer und einer frühreifen Schülerin) entfaltet. Die anfängliche Fürsorge für die von ihren Eltern vernachlässigte Mathilde mündet, nachdem sie ihn verführt und seine Geliebte wird, in eine ausweglose Situation. Als er sie abweist, aus der Einsicht, daß die

Verbindung wenig Chancen hat, und um seine Ehe und seine gesellschaftliche Position zu retten, terrorisiert sie ihn und scheint es auf Rache angelegt zu haben. Er wird versetzt, seine Frau verläßt ihn, und Mathilde scheint aus seinem Leben verschwunden zu sein. In einer Schlußzene, die einige Jahre später spielt, erfahren wir, daß Mathilde an ihrer Liebe zu ihm zugrundegegangen ist. In unmittelbarer Nähe zu seiner neuen Schule hat sie sich ein Zimmer gemietet und lebt nur noch für ihre abgestorbene Liebe, bis sie selbst daran zugrunde geht, ohne körperlich krank zu sein. Die Unausweichlichkeit des Liebesdramas findet eine vorausdeutende Erklärung in Unterrichtsstunden des Lehrers, in denen er anläßlich Nietzsches davon spricht, daß das Unterbewußte auch ein Zufluchtsort sein kann, als Alternative oder besser Negation des Lebens, die Flucht nach innen vor der äußeren Tragödie.

Die narrativen Akzente verschieben sich. Symptome und Andeutungen der allgemeinen Jugendproblematik ordnen sich der Entwicklung des Beziehungsdramas unter, und auch Mathilde, die Kontakt zu einer delinquenten Jugendbande und sich früher prostituiert hat, wirkt glaubwürdig weder als Opfer gesellschaftlicher oder elterlicher Unterdrückung noch als Trägerin einer schwarz-romantischen Liebe über den Tod hinaus. Nicht einmal den Szenen in der Schulklassse verleiht der Lehrer-Regisseur (der seinen Film laut Abspann in Zusammenarbeit mit einer Filmklasse eines Gymnasiums gedreht hat) eine realistische Färbung, Klischees beherrschen den Ablauf solange, bis die tragische Zuspitzung beginnt. „Die Arbeit an der Realität“, urteilt Prédal, „wird ersetzt durch das Arbeiten mit Codes, mit Klischees, mit Stereotypen“.⁹

Zubetonierte Heimat

Seine ersten Filme hatte Jean-Claude Brisseau in der Banlieue von Paris gedreht, wo er selbst lebte und als Lehrer tätig war. Der Junge in *Du bruit et de fureur* kommt aus der Provinz in die Großstadt, und sie wird zum eigentlichen Thema des Films. Mathilde, in *Noce blanche*, wird von ihrer Mutter, die in Paris lebt und ständig versucht, sich umzubringen, in die Provinz geschickt, um sie den Versuchungen eines kriminellen Jugendmilieus zu entziehen. St. Etienne wird zum neuen Drehort Brisseaus, gleichzeitig verschiebt sich der Akzent der erzählten Welt hin zu einer Liebesgeschichte, also ins Innere der Protagonisten. Mathildes Lebensgefühl ist nur noch indirekt geprägt von der Banlieue,

⁹ Prédal (1996), S. 685. Die Bemerkung ist auf den Film *L'ange noir* (1994) bezogen, der den von Brisseau in *Noce blanche* begonnenen Perspektivwechsel vollends vornimmt. Weiterer Film von Brisseau: *Céline* (1992).

jenem Lebensraum in den Vorstädten, vor allem von Paris, deren besondere soziale Signifikanz zum Ausgangspunkt einer bestimmten, deutlich wahrnehmbaren Richtung des jungen französischen Kinos wurde.

Banlieue bezeichnete in der Feudalzeit das Territorium in einem Umkreis von einer Meile (lieue, ca. 4 km) um den Stadtkern herum, und in diesem Territorium galt das Gesetz dieser Stadt. Das Wort „ban“ allein hat mehrere Bedeutungen, mit ihm bezeichnet man sowohl eine feierliche Proklamation (von Gesetzen, Verordnungen, Befehlen), als auch den Vorgang der Verbannung, in diesem Fall die Verbannung aus der Stadt in ihr legales Einzugsgebiet, was schon damals durchaus einer Strafe gleichkam. In seiner heutigen Bedeutung läßt sich das Wort nur mit einem Pluralbegriff im Deutschen wiedergeben „die Vorstädte“. La Banlieue de Paris zum Beispiel faßt alle Vorstädte der Metropole zusammen, und heute läßt sich die Grenze zwischen Stadt und Banlieue geographisch genau bestimmen: Was innerhalb des Boulevard périphérique, der achtspurigen Ringautobahn um Paris herum liegt, ist „centre“, was außerhalb liegt, ist „Banlieue“. Im Zentrum leben 2,5 Mio. Menschen, in der Banlieue 10 Mio. Hier mitgezählt werden nur diejenigen, die in der Banlieue im engeren sozialen Sinn leben, d.h. in den Slums und Wellblechhütten (50er Jahre) oder Wohntürmen und -blöcken (heute). Es gibt noch Inseln von eingemeindeten Dorf- und Kleinstadtstrukturen.

Mit diesem vorwiegend im Singular verwendeten Wort wird also sowohl eine konkrete Siedlungsform (in vielstöckigen Wohnblocks, in Frankreich HLM genannt), als auch ein sozialer Lebensraum bezeichnet, der ganz spezifische Merkmale aufweist. In den „zones urbaines sensibles“ (so eine offizielle amtliche Bezeichnung¹⁰) an den Rändern der Großstädte wohnen vor allem Arbeiter, Arbeitslose und Arme, unter ihnen ein sehr großer Prozentsatz von Immigranten. Hier ist die Arbeitslosigkeit doppelt so hoch wie im nationalen Durchschnitt, mit Spitzenwerten in manchen Gegenden von bis zu 40 %. Bei der Arbeitssuche hat man keine Chance, wenn man aus einem bestimmten Wohngebiet in der Banlieue kommt und/oder eine bestimmte Hautfarbe oder ethnische Zugehörigkeit hat. Für diejenigen, die wirklich arbeiten, „jemand sein“ oder einen „normalen beruflichen Werdegang haben wollen“, wie es die Jungen dort ausdrücken, erzeugt dieser Sachverhalt ein tiefes Gefühl der Ungerechtigkeit. Chancenlos ist man erstens, wenn man arabischer oder afrikanischer Herkunft ist und zweitens, wenn man in der Banlieue wohnt. Diese Herabsetzung allein durch den Wohnort betrifft in ganz Frankreich etwa 6 Mio.

¹⁰ Seit etwa zehn Jahren wird an Programmen für die „Redynamisierung“ dieser Zonen mit wenig Erfolg gearbeitet. Bezeichnend: In der Alltagssprachlichen Abkürzung „zones“ ist auch dieser positiv gemeinte Begriff inzwischen zur deklassierenden Herkunftsbezeichnung geworden.

Menschen in 1.400 „problematischen Stadtvierteln“. Als in der letzten Zeit, unter der Regierung Jospin, in der französischen Wirtschaft ein gewisser Aufschwung zu verzeichnen war, sprachen Journalisten und Wissenschaftler vom Phänomen der „villes à deux vitesses“ und meinten damit, daß etwa im Département Yvelines, das nur wenige Kilometer jenseits der Banlieue in der Provinz liegt, die Arbeitslosenrate in den letzten 18 Monaten von 9 auf 6 % gesunken ist, in den „zones sensibles“ jedoch bei 30 % stagniert. Die Jugendlichen in der Banlieue erleben ihre soziale Herkunft als Fluch, oder, wie es ein Journalist ausgedrückt hat: als „eine Heimat mit zubetonierten Horizonten“.¹¹



Le thé au harem d'Archimède

L'état des lieux

Dieses signifikante Segment sozialer Realität und Zeitgeschichte wurde in den 70er und 80er Jahren zum Thema einer Reihe von Filmen, in denen sich die „Rückkehr auf die Straße“ in besonderer Weise und bezogen auf einen spezifischen Ort vollzog. Ähnliches Aufsehen wie Brisseaus *Un jeu brutal* erregte 1995 der Film *La haine* von Matthieu Kassowitz, der, im Gegensatz zu vielen „Jugendfilmen“ der Zeit „direkt in das Leben eintaucht, in dem die meisten Jugendlichen das ihre wiedererkennen“.¹² Kassowitz ist der Sohn eines Fernseh-

¹¹ Fakten und Zahlen entstammen einer Sonderbeilage der Tageszeitung *Le Monde* „Les banlieues veulent leur part de croissance“ vom 26.4.2000 sowie Kruse, Kuno: Bombenterror, Islamismus, Kriminalität. Frankreich fürchtet sich vor dem Haß aus den Banlieues. In: *Die Zeit*, Nr. 49 vom 1.12.1995.

¹² Prédal (1996), S. 695.

regisseurs und begann gleichzeitig eine Karriere als Schauspieler¹³ und Regisseur.¹⁴ *La haine* war die Sensation auf dem Festival von Cannes 1995 und erhielt auf Anhieb den Preis für die beste Regie. Stammt der Ansatz Brisseaus entfernt aus der Tradition Vigo/Truffaut, so ist bei Kassowitz der Bezug auf 1968 eher die Wurzel. Dies wird schon vor dem Vorspann deutlich: In den Vorspann hineingeschnitten sind (dokumentarische?) Aufnahmen von der Konfrontation zwischen demonstrierenden Jugendlichen und der Polizei. Dann spricht eine Stimme im Off: „Dieser Film ist die Geschichte eines Mannes, der aus dem fünfzigsten Stock eines Hochhauses fällt. Während er fällt, wiederholt er, um sich zu beruhigen, immer wieder: ‚Jusqu’ici tout va bien‘.“¹⁵ Aber das wichtige ist nicht der Fall, sondern die Landung“. Zu sehen ist dabei in Trickaufnahme eine Weltkugel, die langsam näher kommt und dann in einem riesigen Feuerball explodiert.

Der Film erzählt die Geschichte von drei Jugendlichen verschiedener ethnischer Herkunft, deren Darsteller die gleichen Vornamen tragen wie die fiktiven Figuren, die sie darstellen: ein französischer Jude (Vincent, genannt Vinz, den man heute als Skinhead bezeichnen würde), Hubert (ein Afrikaner mit einem ausgeprägten Sinn für Harmonie) und Saïd (der immer optimistische Algerier). Die Handlung bezieht sich konkret auf den Fall des jungen Afrikaners Makomé, der 1992 bei einem Polizeiverhör durch einen Kopfschuß getötet worden war, was in der Banlieue wochenlange Unruhen auslöste. Im Film (das Opfer heißt hier Abel) wird der Vorfall leicht modifiziert: Abel ist schwer verwundet und liegt im Koma, über eingespielte Radiosendungen erhalten wir immer wieder Informationen über seinen Zustand. Das Ereignis strukturiert den Film. Der Schuß im Polizeirevier ist gleichsam der Sprung aus dem 50. Stock, es gibt, für die Dauer des Films, eine retardierende Zeit der Ungewißheit, bis die „Landung“ erfolgt, der Tod des Opfers und die Reaktion der drei Freunde darauf. Vinz hat bei der Verhaftung Abels eine Polizeipistole erbeutet und schwört, damit im Fall, daß dieser stirbt, einen Polizisten zu erschießen.

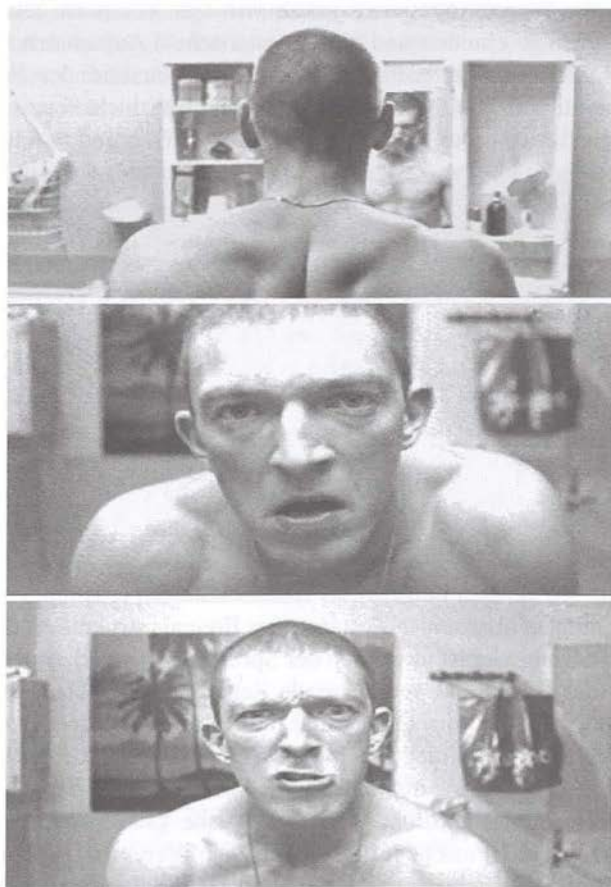
Dieses Handlungskonstrukt ist mehr als eine geschickte Methode, Spannung zu erzeugen. Es macht auf sehr gelungene Weise das Metrum der ablaufenden fiktiven Handlung zu einem Symbol für die dargestellte Realität: eine

¹³ Für seine Darstellung eines schäbigen Gangsters in *Regarde les hommes tomber* (Jacques Audiard 1994) erhielt er den César für den besten Nachwuchsschauspieler.

¹⁴ Sein erster Spielfilm war *Metisse* (1993), in dem er die Hauptrolle spielte und angesichts dessen die Kritik ihn vor allem als Schauspieler würdigte.

¹⁵ *Tout va bien* ist der Titel eines Films von Jean-Luc Godard (1972), in dem die Geschichte eines Filmregisseurs erzählt wird, der bei Dreharbeiten zufällig direkt in die Unruhen des Mai 68 verwickelt wird.

Welt im freien Fall in die Katastrophe. Die Situation nach dem Sturm (der Verhaftung Abels) ist zugleich die Zeit vor dem größeren Sturm. Die sozialen Zustände, die gezeigt werden, befinden sich im Stadium kurz vor der Explosion.



La haine

Auch das Ende des Film, das uns mit einer Ahnung davon allein läßt, daß die Landung im Feuerball nun bevorsteht, ist mit seiner unerwarteten Wendung immer noch allegorisch. Als die Freunde auf einem Großbild-Fernseher im Bahnhof vom Tode Abels erfahren, können sie Vinz nur mit knapper Not davon abhalten, auf den nächstbesten Verkehrspolizisten zu schießen. Er ist, nach längerem Zureden der Freunde, sogar bereit, die Waffe abzugeben, und es

scheint sich eine Chance zu ergeben, daß die Spirale der Gewalt ein Ende hat. Dann aber werden Vinz und Saïd von Polizisten aufgegriffen. Als sie gegen die arrogante Behandlung protestieren, löst sich ein Schuß aus der Waffe eines Polizisten und Vinz wird getroffen. Hubert, der sich schon von den Freunden verabschiedet hatte, kommt zurück und richtet nun die Waffe auf den Polizisten, der die seine in Huberts Schläfe drückt. Eine Off-Stimme sagt: „C'est l'histoire d'un monde qui tombe“, und das Bild verdunkelt sich. Dann ist ein Schuß zu hören. Wer da zuerst geschossen und wen getroffen hat, ist nicht mehr wichtig. Die „Landung“ ist erfolgt und die Katastrophe nicht mehr zu vermeiden.

Die Verweigerung eines „ordentlichen“ Schlusses ist konsequent, weil sie dem formalen Aufbauprinzip der Spannungsdramaturgie entspricht. Obwohl der Film durch eingeblendete Angaben über die Uhrzeit vorgibt, eine einfache „Chronik der laufenden Ereignisse“¹⁶ zu sein, beruht sein Ablauf auf einem sich wiederholenden Muster: die erwartete Eskalation wird immer wieder vermieden dadurch, daß die Jugendlichen einlenken. Obwohl sie auf dem Flachdach, wo sie ein Fest mit Musik und Grillfleisch feiern, niemanden stören, werden sie von der Polizei vertrieben und steigen, nach einer kurzen Phase der wachsenden Aggression, wieder hinab. Die drei Freunde sind oft wütend bis zum Haßausbruch, sind aber im Grunde eher harmonieorientierte Jugendliche, von denen in Punkto Verständnis für die Situation des Gegners die Polizisten einiges lernen könnten. („Die tun ja auch nur ihren Job“). Aber jede glücklich vermiedene Eskalation erhöht den Druck, der die Verhältnisse zum Platzen bringen kann, jedes Stockwerk, an dem der Stürzende vorbeifliegt, bringt ihn dem Boden näher.

Die Banlieue zeigt sich als graue und lebensfeindliche Welt mit Mauern und Straßenschluchten ohne Leben, sogar ohne Pflanzen, überall Graffiti an den Wänden, die Wohnungen eng und überfüllt. Und doch ist sie die „Heimat“ dieser Jugendlichen, auch wenn ihre Versuche, hier heimisch zu werden, immer wieder scheitern: Huberts Boxhalle, die den Jugendlichen nach zwei Jahren Kampf gegen die Behörden zur Verfügung gestellt wird, geht in Flammen auf.¹⁷ Ihre Ausflüge in die Innenstadt nach Paris enden stets im Fiasko, hier nützen ihnen ihre Überlebenserfahrungen nichts, hier sind sie allein und fremder Gewalt ausgesetzt. Die Polizisten sind bei der Festnahme höflich und schlagen auf dem Kommissariat brutal zu.

¹⁶ Eine Redeweise, deren Entsprechung im französischen „le film des événements“ heißt.

¹⁷ Nur als Boxer und Rapper haben diese Jugendlichen eine Chance, in Form von exotischen Manifestationen einer kommerzialisierbaren Banlieue-Kultur öffentliche Beachtung zu finden.

Kassowitz gestaltet diesen Unterschied durch seine Art, die Orte zu filmen (Paris wird mit kleinem Team aus der Hand und in monauralem Ton aufgenommen; die Banlieue in stereo und mit weiträumigen Bewegungen der Kamera), was die ästhetischen Erwartungen umkehrt [...]. Wie es das Werbeplakat an einer Mauer verkündet „Le monde est à vous!“ ... das heißt, die Welt gehört ihnen ganz bestimmt nicht.¹⁸

– auch wenn einer der Freunde das „vous“ durchstreicht und „nous“ drüberschreibt.

Der Film gibt vor, die exakte Wiedergabe des Ablaufs eines Tages zu sein, also eine Dokumentation. Durch den Bezug zur Turmspringer-Allegorie ist er aber zugleich die Reproduktion von einer Art Count-down bis zur Katastrophe, und durch eingefügte, sich verselbständigende Szenen (etwa wenn ein kleiner Junge begeistert eine stupide Fernsehsendung nacherzählt) und surreale Einblendungen (die Kuh, die in der Nacht durch Paris läuft) wird er zum inneren Portrait eines Lebensgefühls, das geographisch und soziologisch präzise lokalisiert werden kann. Für die heterogenen Stilmittel gibt es außerdem cineastische Bezugspunkte: Spike Lee, Martin Scorsese,¹⁹ aber ihre Integration in ein einheitliches Konzept gelingt nicht überzeugend – wenn dies denn das Kriterium sein soll, nach dem ein solcher Film zu beurteilen wäre.

Im selben Jahr wie *La Haine* kommt der Film *L'état des lieux* von Jean-François Richet in die Kinos, beide übrigens in Schwarz-weiß. Sein Titel ist kaum übersetzbar, er überträgt eine Redewendung („l'état des choses“ „der Stand der Dinge“) auf eine Ortsbezeichnung.²⁰ Der Regisseur ist zu der Zeit 26 Jahre alt, von Beruf Drucker und arbeitslos. Seinen Erstlingsfilm realisiert er mit Geld, das er mit seinem Freund Patrick Dell'Isola, dem Hauptdarsteller, im Casino gewonnen hat und einem später gewährten Zuschuß des Fernsehsenders *La Sept*. Da er keine Genehmigung hat, müssen die Dreharbeiten schnell erfolgen (Drehzeit 10 Tage) und vor der Polizei versteckt werden. Richet versteht sich als Marxist und stellt sich auf die Seite des Proletariats, zu dem er sich selbst zugehörig zählt. Seine Bestandsaufnahme orientiert sich an einer deutlich konturierten Hauptfigur (Pierre) und deren gesellschaftlicher Umgebung (Familie, Arbeitsplatz). Der Geldmangel und die Hektik der Produktion zwingen zur Improvisation und zu langen, jeweils nur einmal gedrehten Plansequenzen. Trotzdem hat der Film einen eher ruhigen, epischen Rhythmus. In den mit wackelnder Kamera gedrehten Interviewszenen (ein Fernsehteam befragt

¹⁸ Prédal (1996), S. 696.

¹⁹ *Taxi Driver* ist der Lieblingsfilm von Vinz, und die Szene, wie er mit einem fingierten Revolver vor dem Spiegel auf sich selbst schießt, stammt aus diesem Film.

²⁰ und könnte dann vielleicht so in deutsch paraphrasiert werden: „Der Stand an Ort und Stelle“.

die Jugendlichen, und Richets Kamera dokumentiert auch die dummen Fragen der Reporter: „Hat nicht die Demokratie auch ihre guten Seiten?“) reden zwar alle durcheinander, aber die Antworten verraten eine politische Bildung, die kaum nur aus dem Erleben der kapitalistischen Unterdrückung stammen können, sondern politische Schulung verraten. Wie diese bilden auch die Szenen in der Familie oder etwa eine Begegnung mit Vertretern einer rechten Terrorbande in sich abgeschlossene Einheiten, deren Anfang und Ende sorgfältig gekennzeichnet werden.

Die dialoglastigen Szenen werden gelegentlich abgelöst von Sequenzen einer stummen, manchmal musikalisch rhythmisierten Montage von Alltagsbildern (die Arbeit in der Autowerkstatt und das Boxtraining etwa), die mit unbeweglicher Kamera aufgenommen sind und wie lebende Photographien wirken. Der ein wenig fetzige, punkige Vorspann (auch die Namen sind angepaßt: „Actes Octobre“ nennt Richet seine „Produktionsfirma“ und die Musik ist von einer Band namens „Assassin“) repräsentiert nur eine Tonart des Films, die man mit den Ciné-Tracts der 68er-Bewegung in Verbindung bringen kann. Ein anderer Bezugspunkt ist der amerikanische Schauspieler und Regisseur Eddy Murphy und die Filmfigur, die er kreiert hat²¹. In einer Szene schwärmen zwei junge Schwarze minutenlang von seinem Film *Haarlem Nights* (1989), und sie ist offenbar nur zum Zweck dieser Assoziation im Film. Der Ausbruch von überschäumender oder aggressiver Vitalität wird also nicht direkt dokumentiert oder authentisch nachgespielt, sondern intellektuell vermittelt, durch Kino-Assoziationen, elaborierte Dialoge oder etwa ein Rapper-Lied, dessen Text aus dem *Kapital* stammen könnte.

Der Hinweis, den Pierre so formuliert: „Die haben Glück, daß ich so friedlich bin“, verweist auf eine ähnliche Grundhaltung wie in *La haine*: Der Gegner ist nicht die Polizei, sondern das System. Der Übermittlung dieser Erkenntnis ist in dem Film eine der wenigen Szenen gewidmet, in denen Richet mit dem ästhetischen Mittel der dramatischen Gestaltung arbeitet: Eine Polizeistreife hält Pierre an, weil er mit dem Motorrad ein Stoppschild überfahren hat. Er verteidigt sich damit, sein Motor habe ausgesetzt und er habe mit dem Schwung noch an den Straßenrand kommen wollen. Die Situation scheint zu eskalieren, weil die beiden Beamten ihn mit kleinlichen Beschuldigungen zu demütigen versuchen. Pierre wehrt sich mit aggressiver Eloquenz, weiß aber, was er nicht sagen darf, will er sich nicht selbst ins Unrecht setzen. Dann entdeckt er, daß der eine Beamte betrunken ist. Als er droht, ihn auf dem Revier deswegen anzuzeigen, da lenkt dessen nüchterner Kollege ein und bringt ihn

²¹ Murphy realisiert seine komischen Effekte durch eine Mischung aus extremer Motorik, entwaffnendem Charme und einem unerschütterlichen Selbstvertrauen.

sogar dazu, sich zu entschuldigen. Auch von einer Bestrafung ist keine Rede mehr.

Die Szene muß jedem, der die Verhältnisse in der Banlieue (oder Filme über sie) kennt, ganz unrealistisch erscheinen. Aber sie hat eine Aussage zu transportieren, die ihrerseits glaubwürdig ist: Die Aggressivität der Jugendlichen in der Banlieue ist nicht wild und unberechenbar, wie es die Medien darstellen, sondern kontrolliert und bedacht. Wie andere, realistischere Szenen vermittelt sie die Parteilichkeit des Regisseurs für diejenigen, die, wie er, in einer Welt leben müssen, in der „Arbeit als Luxus“ gilt.²² Die Heterogenität der filmsprachlichen Mittel stört hier weniger, weil der Film intensiv den Eindruck von Authentizität vermittelt, vor allem in den offenbar spontanen Ausbrüchen von oppositioneller Energie, die im Film „wie Wetterleuchten“²³ aufblitzen.

Rückblende: Das cinéma beur

„Beur“ ist eine verballhornte Umkehrung des Wortes „Arabe“ – l'èbara – beur im „Verlan“-Dialekt²⁴ der jungen zweiten Generation der Immigranten. Manche sehen noch einen zweiten Ursprung des Begriffs: Le Beur ist, von hinten gelesen, „rebelle“, Rebell. „Arabische Rebellen“ trifft ganz gut den Sachverhalt. Abgeleitet davon gibt es die Bezeichnung Beur-Kultur, mit deren Institutionen und Aktivitäten: Beur-Radiosender, Beur-Literatur und „cinéma beur“. Das letztere wäre demnach zu definieren als eine Gruppe oder Reihe von Filmen, die von Regisseuren arabischer Herkunft und Kultur stammen, in Frankreich entstanden sind und die Auflehnung gegen die Lebensbedingungen in der Banlieue zum Thema haben.

Die Beur-Kultur begleitet den Prozeß der Integration, den in Paris wohnende Franzosen algerischer Herkunft durchlaufen, einen Prozeß, der sich über mehrere Generationen erstreckt. Zwar hatten schon zur Zeit, als Algerien noch eine Kolonie war, alle Einwohner dieses Landes seit 1947 die französische Staatsbürgerschaft, aber erst die in Frankreich geborenen Angehörigen der arabischen Minderheit haben Frankreich als ihre „Heimat“ akzeptiert, die sie nicht mehr verlassen wollen. Aber auch in der Sozialisation dieser jungen arabischen Franzosen spielen die Geschichte ihrer Herkunft und ihr Bezug zu einer lang-

²² So der Beamte auf dem Arbeitsamt zu Pierre.

²³ Prédal (1996), S. 698.

²⁴ „Verlan“ ist die lautliche Umkehrung des Wortes „l'envers“, welches in der Wendung „à l'envers“ eben „Umkehrung“ bedeutet. Viele Verlan-Ausdrücke sind einfache Silben-Umkehrungen französischer Wendungen.

sam untergehenden Beur-Kultur immer noch eine wichtige Rolle. Zu dieser Geschichte gehören vor allem die Kolonisierung Nordafrikas und der Algerienkrieg, der 1954 begann und 1962 mit dem Abkommen von Evian endete. Der Befreiungskampf fand nicht nur in Algerien statt, auch die „France métropolitaine“ wurde damals von inneren Auseinandersetzungen zwischen der Regierung und reaktionären kolonialistischen Kreisen und den Aktionen der Befreiungsbewegungen erschüttert.

Die in Frankreich lebenden Araber waren damals vor allem Gastarbeiter und Flüchtlinge. Aber es befanden sich unter ihnen auch eingeschleuste Widerstandskämpfer. Unter ihnen wurden innere Richtungskämpfe der Widerstandsbewegung und Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Oppositionsgruppen auch in Frankreich ausgetragen – vielleicht hier noch erbitterter als in Algerien selbst, wo der bewaffnete Kampf im Mittelpunkt stand. War dort die FLN dominant, so beherrschten in Frankreich viele kleinere Splittergruppen die Szene. Die Auseinandersetzungen waren hart und blutig und überdauerten sogar das Ende des Algerienkrieges. Das Getto in den Wellblechsiedlungen war so etwas wie ein zweiter Kriegsschauplatz.

Die ersten Filme des *Cinéma Beur* hatten diese Situation zum Thema: *Les sacrifiés* von Okacha Touïta (1982) schildert den Bruderkampf im Untergrund der Banlieue als brutale und blutige Auseinandersetzung, *Le rescapé* (1987) vom selben Regisseur erzählt von einem Widerstandskämpfer, der auf wunderbare Weise einen Stich in den Hals überlebt hat, aber bei der jungen Generation die traditionelle Anerkennung als Held des Befreiungskampfs nicht mehr findet. Das eigentliche Thema des Films sind eben diese „Söhne“, die ohne Perspektive aufwachsen und ins Drogenmilieu absinken.

Die beiden erwähnten Filme repräsentieren die erste Phase einer beginnenden Integration, die sich von einer Generation zur anderen vollzog und zu ganz spezifischen „Generationsproblemen“ führte. Die Welt der Väter ist geprägt vom Trauma des Bruderkampfs, von der Bedrohung durch zwei Feinde: die französische Kolonialmacht, die sowohl als Ordnungsmacht in der Gestalt der Polizei immer wieder eingreift, darüber hinaus aber auch die Repräsentanten des Widerstands gnadenlos verfolgt und tötet, und die jeweils rivalisierende Gruppe, die ebenso rücksichtslos mit ihren Gegnern umgeht.

Für die jüngere Generation ist der Bruderkrieg kaum mehr aktuell, prägt aber als Trauma weiterhin das Bewußtsein. Die Probleme des täglichen Lebens zwingen diese jungen Leute nun dazu, sich mit ihrer sozialen Umgebung zu beschäftigen, mit den Widersprüchen und Zwängen des Lebens in den Vorstädten: Gewalt, die nunmehr Ausdruck sozialer Existenzkämpfe ist, Isolierung, Drogensucht, Kriminalität. Damit einher geht die Umorientierung auf die eige-

ne soziale Umgebung als einzige Zukunftsperspektive, und das ist Frankreich, eine Heimat, mit der sie sich nach und nach abzufinden haben.

Diese Situation, die auch viele verschiedene kulturelle Aspekte umfaßt, ist etwa seit 1980 das Grundthema der Filme des *cinéma beur*. Seine zweite Phase umfaßt die bekanntesten *films beurs*, und von der kaum erschlossenen Vielfalt dieses wichtigen Kapitels in der Geschichte des modernen französischen Kinos werden nur sie als kurze, im Grunde ephemere Erscheinung in den filmgeschichtlichen Darstellungen behandelt.²⁵ Sie wird eröffnet durch einen Film, der auf Anhieb ein großer Kassenerfolg wurde und mehrere Preise erhielt. Sein Regisseur, Mehdi Charef, ist zwar in Algerien geboren, wuchs aber in Nanterre auf. Sein Drang, trotz seiner Herkunft aus der Banlieue „etwas zu werden“, und sei es mit illegalen Mitteln, brachte ihn schon mit 20 ins Gefängnis. Schließlich fand er Arbeit in einer Werkzeugfabrik, nebenher fing er an zu schreiben.

Ich wollte Tag für Tag da raus, ich wollte es schaffen. Hier war alles im Voraus festgelegt. Damals sagte ich alles ab, was mir angeboten wurde und mich nicht interessierte. Wir konnten nicht machen, was wir wollten. Technische Schule, dann Fabrik. Sich befreien, sich ausdrücken, etwas anderes machen.²⁶

Charef schrieb Drehbücher und einen Roman, der 1982 erschien: *Le thé au harem d'Archi Ahmed*. 1985 konnte er ihn verfilmen, mit finanzieller Hilfe des in Frankreich arbeitenden Regisseurs russisch-griechischer Abstammung Constantin Costa Gavras. Der Film, mit neuem Titel *Le thé au harem d'Archimède* ist eine lose Szenenfolge, die einzelne Episoden, aber keine geschlossene Geschichte erzählt. Hauptfiguren sind die beiden jungen Männer Madjid und Patrick, die von Diebereien und Überfällen leben. Madjid liebt ein französisches junges Mädchen namens Chantal. Als sie schließlich Arbeit findet, will sie nichts mehr von ihm wissen. Am Ende des Films erfährt Madjid, daß sie als

²⁵ In dem Buch ‚Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90‘ von Claude-Marie Trémois (Paris 1997) taucht der Begriff *cinéma beur* überhaupt nicht auf. Die an Regisseurspersönlichkeiten orientierte Darstellung widmet nur Mehdi Charef ein Kapitel. – In dem Buch ‚Das junge französische Kino: Zwischen Traum und Alltag‘ von Petra Mioc gibt es ein Kapitel: ‚Das jeune cinéma französischer Regisseure arabischer Abstammung‘ und ein Unterkapitel ‚Das Cinéma beur‘. In der englischen Literatur ist der Begriff ‚Beur cinema‘ geläufig, vgl. Tarr, Carrier: Question of identity in Beur cinema: From Tea in the Harem to Cheb. In *Screen* 34,4, Winter 1993; Bosseno, Christian: Immigrant cinema: National cinema. The case of beur film. In: Richard Dyer und Ginette Vincendeau (Hrsg.): *Popular European cinema*. London, New York 1992. Nach Bosseno ist ein Beur-Film: „ein Film, der von einem jungen Mann nordafrikanischer Abstammung gemacht wird, der in Frankreich geboren ist oder seit seiner Jugend dort lebt und Beurs zu den Hauptcharakteren seiner Filme macht.“ Ebd. S. 49. Der französische Ausdruck *Cinéma beur* ist im deutschen Sprachraum übernommen worden, vgl. etwa die Fernsehsendung ‚Die Wut zu Leben. Das *cinéma beur* in Frankreich‘ von Jochen Wolf, WDR 1991.

²⁶ Mehdi Charef in der erwähnten WDR-Fernsehsendung.

Prostituierte arbeitet. Aber die Liebesgeschichte läuft nur nebenbei, sein Hauptaugenmerk richtet der Regisseur auf die Darstellung des Alltags in der Banlieue, der für die Protagonisten geprägt ist von Rassismus, Drogen und Kleinkriminalität, aber auch gelegentlich von der Solidarität zwischen Immigranten und Franzosen.

Wichtigstes Handlungselement ist ein für das *cinéma beur* charakteristisches Motiv: die Zerstörung des Vaterbildes.

Die wahre Erniedrigung ist es, einen Vater zu haben, der nicht arbeitet, oder krank ist. Der nicht mehr befiehlt. Er lebt in einer Familie mit Kindern, die besser schreiben und lesen können als er, die arabisch und französisch sprechen. Da kann er nicht befehlen. Seine einzige Macht ist die Religion. Sie ist der einzige Raum, der nur ihm gehört und noch nicht euch. Nur als frommer Mann stellt er noch eine Bezugsinstanz für die Kinder dar. Wenn er die Religion aufgibt, dann ist er endgültig verloren. Das gilt vor allem für Alkoholiker.²⁷

Medjids Vater ist nach einem Arbeitsunfall krank und debil, muß wie ein Kind gebadet und immer wieder aus der Kneipe betrunken nach Hause gebracht werden. Die Mutter versucht, ein normales Leben zu organisieren mit dem Effekt, daß sie den Sohn, der ihrer Meinung nach nicht intensiv genug nach Arbeit sucht, als „Penner“ beschimpft. Patrick, sein französischer Freund, ist ebenfalls arbeitslos. Beide gehen eher gleichgültig-ironisch mit ihrer Situation um, für sie findet sich immer ein Opfer, das sie ausrauben oder eine arbeitslose Frau, an deren Prostitution sie mitverdienen können. Einmal kommen sie, auf der Flucht vor einer Konkurrenzbande von Drogendealern, in ein Kino, mitten in der Vorstellung. Obwohl wir die Leinwand nicht sehen, ist klar, daß ein *action*-Film läuft, Schläge, Schreie und Schüsse im „Off“-Ton. Die beiden provozieren mit dem Ruf „Wir wollen Blut sehen“ eine Unterbrechung der Vorstellung, prügeln sich mit den Zuschauern, bis die Polizei kommt. Aber es gelingt ihnen, die beiden Beamten in die Flucht zu schlagen, die Vorstellung geht weiter, und auf der Leinwand setzt sich die Schlägerei fort, die für einen Moment den Zuschauerraum erfaßt hat.

Die Figur der Josette beleuchtet die Situation der französischen Banlieue-Bewohner. In der ersten Szene bringet sie ihren kleinen Sohn



Josette

²⁷ Der Psychoanalytiker Smail Hadjadj, ebd.

Stéphane zu Madjids Familie, um nach Paris zur Arbeit zu gehen. Die Fabrik ist besetzt, bald aber wird der Streik ergebnislos abgebrochen, und Josette verliert Arbeit und Einkommen. Ihre Chance, einen neuen Job zu finden, sind ebenso gering wie die von Madjid. Ihr Mann hat eine neue Freundin, unterstützt sie nicht. Da will sie sich umbringen, wird aber von den arabischen Freunden davon abgehalten, die ihr eine Stelle in einer Kantine besorgen wollen. Auch dieser „Handlungsstrang“ zieht sich episodisch durch den Film, und mit ihm noch weitere. Das so entstehende Gesamtpanorama vom Leben am Rande der Gesellschaft ist zugleich realistisch und ironisch-poetisch, immer wieder schwenkt die Kamera am Ende einer Szene auf eine Totale der unwirtlichen Wohntürme, wo es noch Reste intakter sozialer Strukturen gibt: Madjids Mutter Malika ist eine starke Frau, die die Familie zusammenzuhalten versucht und zugleich für andere da ist. Madjid muß die Rolle des Vaters übernehmen, was ihm ohne legales Einkommen nur mit kriminellen Aktionen gelingt. Es etabliert sich ein kaum merklicher Symbolzusammenhang zwischen dem arabisch geprägten Zusammenhalt im Innern dieser Familie und den chaotischen Zuständen, dem „Vorstadtdschungel“ in den französischen Straßen, Cafés und Parkdecks der Banlieue. Diese Räume durchquert Malika immer eilig, sie sind für sie eine feindliche Fremde. Für Madjid verhält es sich umgekehrt. Er verschafft sich sein Auskommen auf der Straße. Die Wohnung ist für ihn die unwirtliche Fremde, dort wird er beschimpft. Der Mutter ständiges Nörgeln an seiner „Faulheit“ soll ihn an die in der arabischen Familie vorgesehene Rolle als Familienoberhaupt erinnern, und wenn sie ihn angesichts der Aussichtslosigkeit, in Frankreich eine Arbeit zu finden, auffordert, zum Militärdienst nach Algerien zu gehen, vertritt sie die Ideale der Vätergeneration. Madjid kann sie noch nicht einmal verstehen, wenn sie arabisch auf ihn einredet.

Aber auch der Außenraum hat zwei Bereiche. Im Umkreis ihrer Wohnungen bewegen sich die Jugendlichen hektisch, stets auf der Flucht und auf der Suche nach einem Ort, an dem sie bleiben können. Sie machen die Erfahrung, daß es aus La Courneuve kein Entrinnen gibt. Manchmal fahren sie in das Zentrum der Metropole, nach Paris, und es gibt, am Ende des Films, einen Ausflug im gestohlenen Wagen an die Küste und einige kurze Momente des Glücks angesichts der Grenzenlosigkeit des Blicks auf das Meer. Was François Truffaut am Ende seines Films *Les quatre cents coups* (1959) ausgespart hat, wird hier gezeigt: Die Zwänge materialisieren sich ein letztes Mal, die Polizei verhaftet Madjid. Aber am Straßenrand steht Patrick und winkt ihm zu, der Film endet mit einem Bild französisch-arabischer Solidarität.

Ihre Evokation betont die Parallelität der Schicksale, denn auch die französische Jugend lehnt sich auf gegen die Väter, die ihr keine Perspektive zu ge-

ben imstande sind. Es sei denn, man paßt sich an, wird zum Parasiten, trägt bei zum Degenerationsprozeß einer Gesellschaft, in der es keine Moral mehr gibt als die, welche der Kampf ums Dasein „Jeder gegen Jeden“ vorgibt. Chantal verkauft ihren Körper, und der „arrivierte“ ehemalige Schulkamerad Balou ist offensichtlich in zweifelhafte Geschäfte verwickelt. Balou hatte im Unterricht nicht mehr gewußt, was das „Theorem des Archimedes“ bedeutet und – wir sehen es in einer schwarz-weißen Rückblende – mit seiner Verballhornung den Filmtitel an die Tafel geschrieben.

In diesem „Eröffnungsfilm“ des *cinéma beur* werden „das Phänomen des Rassismus und die Lebensangst der desillusionierten jungen Menschen“²⁸ gleichzeitig thematisiert, ist der Film auch in die Tradition französischer Produktionen



integriert, die in ihren Geschichten die „*violence urbaine*“ thematisieren, und in denen arabische und französische Jugendliche gleichermaßen im Überlebenskampf die Schwächeren sind, selbst dann, wenn sie sich bewaffnen und vor Mord nicht zurückschrecken.

Aber Charef gestaltet, als Wanderer zwischen zwei Kulturen, eine Synthese und muß nicht (wie etwa Brisseau) in surrealen Szenen eine leibhaftige Fee als Madonna und sexuelle Versuchung zugleich auftreten lassen. Er braucht nur auf seine genaue Beobachtung oder besser die genaue Umsetzung seiner eigenen Erfahrungen im Milieu der arabischen und französischen „*estropiés du coeur*“²⁹ zurückzugreifen. Wie sehr auch hier die *Beur*-Kultur ein entscheidendes Element ist, läßt sich leicht an den soziologisch-geschichtlichen Fakten ablesen. Im Gegensatz zur Bundesrepublik hat die Jugendkriminalität in Frankreich eine ausgeprägt politische Dimension. In anderen europäischen Ländern wurde sie kaum zu einem so zentralen Anlaß für staatliche Maßnahmen wie in Frankreich, weil es dort nicht so komplexe Beziehungen zwischen Ursprungsbewölkerung und zugewanderten Gruppen gibt – letztlich eine Folge der lang andauernden Phase des Kolonialismus.

Aber auch die Entwicklung der Städte im Lauf der Industrialisierung er-

²⁸ Prédal (1996), S. 570.

²⁹ „Menschen mit verkrüppelten Herzen“ Ausdruck von Jean Carmet, zit. in ebd.

folgte im zentralisierten Frankreich auf andere Weise. „In Frankreich ist die räumliche Segregation viel sichtbarer“,³⁰ dort hat die Urbanisierung der 50er bis 70er Jahre jene Türme und Häuserblocks, veritable „barres d’immeubles“ hervorgebracht, die die Vorstädte vom Zentrum isolieren, während sich in England, Deutschland und Italien die dichtbesiedelten Viertel im Zentrum der Städte befinden. „In Deutschland gibt es keine Banlieue- sondern Stadtviertel-Probleme“.³¹

Auch der Kampf mit der Polizei hat in Frankreich einen anderen Hintergrund, der mit der starken Präsenz der arabischen Bevölkerung (die in vielen suburbanen Wohngebieten die Mehrheit bildet) zusammenhängt. „In Europa versteht man nicht, warum die Jungen Leute maghrebinischer Herkunft es wagen, sich so eindrucksvoll mit der Polizei anzulegen; anderswo trauen sich die Eingewanderten so etwas nicht.“³² Der Grund dafür scheint ein weiteres Element aus der Beur-Kultur zu sein. Der Kampf gegen die Väterautorität und der Verlust des Familienzusammenhalts – beides übrigens Erscheinungen, die auch in der französischen Kleinbourgeoisie anzutreffen sind – haben in den kulturellen Tradition der arabischen Minderheit einen anderen Stellenwert.

Smail Hadjadj verweist auf den unterschiedlichen Charakter des Drogenkonsums zwischen französischen und arabischstämmigen Jugendlichen: Die Algerier „benutzen die Droge, im Gegensatz zu Franzosen und Amerikanern nicht, um glücklich zu sein. Die jungen Beurs, das waren traurige, wehmütige (mélancoliques) Süchtige. Eigentlich sind Drogen in der arabischen Kultur absolut tabu“. Für Hadjadj und andere Beobachter ist die Kriminalität in dieser ethnischen Gruppe eine „unbewußte Fortsetzung des Algerienkrieges“. Bis in die 80er Jahre hinein identifizierten sich die Jungen angesichts der Polizei mit den Freiheitshelden, die gegen die Fallschirmspringer der Kolonialarmee kämpften. „Die Polizei repräsentierte für sie immer noch die Kolonialmacht.“ Diese unbewußte Identifikation überdauerte sogar bis in die Zeit hinein, in der sie vom realen anticolonialistischen Kampf nichts mehr wissen wollten.

Als der anticolonialistische Bezug langsam in den Hintergrund geriet, wurde die Frage nach einem neuen geistigen Halt immer wichtiger. Auf welches kulturelle Bild könnte eine neue Identität sich berufen?

Sie empfinden sich nicht als Franzosen. Aber auch nicht als Algerier. Sie halten sich an keinen Mythos. Sie sind in einer schwierigen Lage. Ihnen fehlt ein My-

³⁰ Dietmar Loch in einer Studie über jugendliche Kriminalität und Gewalt in Europa, die das niedersächsische Institut für Kriminologie 1997 veröffentlichte. Zitate aus dem Bericht werden hier nach *Le Monde* vom 20.4.2000 wiedergegeben.

³¹ Daniel Cohn-Bendit, ebd.

³² Die Soziologin Nicole Le Guennec, ebd.

thos, ein Gründungsmythos, der ihre Wünsche und Gefühle in eine Zukunft führen kann. Wie aber eine Zukunft schaffen, wenn die Vergangenheit nicht mehr existiert, denn die spielt in Algerien. Beur-Regisseure müssen sich ihre Geschichte neu schaffen. Wir erleben die Zeit der Pioniere der Beur-Mythologie. Das ist die zweite Generation.“³³

Diese Suche hält an, sie fügt der Trostlosigkeit einer konkreten sozialen Situation eine besondere, „postkoloniale Dimension“ hinzu.³⁴ Im *Cinéma beur* äußert sich diese Dimension vielleicht in der Vermeidung von Situationen der radikalen Ausweglosigkeit. Das Schlußbild von *Le Thé au Harem d'Archimède* ist nicht nur eine Transzendenzmetapher wie bei Truffaut und auch nicht nur die Erfahrung des erneuten Verlusts einer vorübergehenden Freiheit, sondern die Geste der Solidarität. Suchende empfinden, solange sie die Suche nicht aufgeben, nicht Haß oder Resignation, sondern Melancholie.

Auf dem Weg zum Genrekino

Im selben Jahr wie Charifs Film dreht auch ein anderer Regisseur seinen Erstlingsfilm. Wie dieser, der seither eine bemerkenswerte Karriere als Regisseur gemacht hat, war auch Abdelkrim Bahloul ein Privilegierter: Er konnte nach einem Literaturstudium in Algier die berühmte Filmhochschule IDHEC besuchen und arbeitete dann zunächst als Kameramann. *Le thé à la menthe* (1984) erzählt die Gesichte des jungen Algeriers Hamou, der sich in Paris mit halblegalen oder illegalen Geschäften knapp über Wasser halten kann, in Briefen an seine Mutter aber ein wohlstandstaugliches Leben vortäuscht. Die Mutter entschließt sich, ihren Sohn zu besuchen, was diesen in große Schwierigkeiten bringt. Schnell bemerkt sie, daß es nicht weit her ist mit dem Erfolg ihres Sohnes im Leben, was sie in ihrer Absicht bestärkt, ihn mitzunehmen nach Algier, wo sie auch schon eine Braut für ihn ausgesucht hat. Dieser Film konzentriert sich auf den (in diesem Fall gescheiterten) Versuch, in der französischen Gesellschaft Fuß zu fassen. Im Gegensatz zu den Banlieue-Filmen stehen hier die kulturellen Differenzen im Mittelpunkt: Hamou ist kein aktives, die Integration im sozialen Kampf betreibendes Element in der französischen Gesellschaft, sondern ein liebenswerter Exot, dessen Versuche etwa, ein französisches Mädchen für sich zu interessieren, eher komödiantische Züge tragen: Um sie zu beeindrucken, nimmt er die Zauberkünste eines Scharlatans in Anspruch.

³³ Smail Hadjadj, WDR-Fernsehsendung.

³⁴ Dietmar Loch, (2000).



Die Mutter



Pfefferminztee für den Polizisten

Es ist indessen die Figur der Mutter, die immer wieder zentral den Unterschied zwischen der Kälte der europäischen Kultur (die aber keine aggressiven Züge trägt) und den anscheinend intakten menschlichen Wertbezügen der Araber offenlegt. Als sie seinen Versuch, sie mit Hilfe eines Freundes los zu werden,³⁵ durchschaut, verläßt sie tief verletzt das Haus und wird von der Polizei aufgegriffen und zurückgebracht. Bei der Gelegenheit entdecken die Beamten Diebesgut und Hamou muß ins Gefängnis. Da versucht die Mutter, die Schande zu wettzumachen und verdient Geld für sich und ihn, indem sie auf der Straße tanzend bettelt. In vielen kleinen Szenen wird sie als eine Frau gezeichnet, die eine hohe Moral mit gesundem Menschenverstand verbindet und deren Naivität eher ein Zeichen für einen sicheren Instinkt ist. Bezeichnend dafür sind viele

³⁵ Der Freund kommt in einer Polizeiuniform und behauptet, das Visum der Mutter sei abgelaufen und sie müsse unverzüglich abreisen.

kleine Gesten und Szenen (sie schüttet z.B. den teuren Likör in den Abfluß), besonders vielleicht jene Szene, die dem Film den Titel gegeben hat. Nachdem sie einen Polizisten mit großen Schwierigkeiten danach gefragt hat, wo sie Streichhölzer kaufen könne und der die sofort über die Straße zum Tabac Loslaufende vor dem Überfahren bewahrt hat, kocht sie einen Pfefferminztee und will ihn mitten auf der Kreuzung dazu einladen, wo er den Verkehr regelt. Verlegen weist er sie ab, unbeeindruckt stellt sie das Tablett am Straßenrand ab und wünscht ihm den Segen Allahs.

Der Film ist einer der wenigen films beur, die einen Plot haben, in denen die Handlung also ein eindeutiges Ende hat und dieses Ende auch so etwas wie eine Bewertung enthält: Widerwillig geht Hamou am Ende mit der Mutter zurück nach Algerien. Sowohl dieses Ende, als auch der Auftritt einer starken Mutterfigur haben dem Regisseur Kritik eingetragen. Bahloul thematisiert erneut die Skepsis der Vätergeneration und ihre Überzeugung, der Gedanke an eine Integration der Araber in die französische Gesellschaft sei eine Illusion. Aber das Ende seines Films ist, wie der ganze Ablauf, von einem gewissen spielerischen Umgang mit der ideologischen Kontroverse geprägt: Wie die Mutter den widerstrebenden Hamou in das Flughafengebäude zerrt, das hat nur ansatzweise die Qualität und Wirkung eines alle Unklarheiten beseitigenden Happy ends. Die Szene wirkt eher wie eine Schlußpirouette und hat kaum den Charakter einer ernsthaften, in ihr zum Ausdruck kommenden Moral. Bahloul teilt die Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Integration, sein Film kommt aber nicht als ein Schulstück daher, in dem aus dieser Skepsis Handlungskonsequenzen gezogen werden. Er stieß damit auf Widerspruch:

Hamous Mutter schreckt nicht davor zurück, sich zu erniedrigen, um dem Sohn zu helfen. Damit waren viele Maghrebiner nicht einverstanden. Auswanderung ist nie eine echte Lösung. Die Lösung findet sich immer nur im eigenen Land. Die Jugend muß [im eigenen Land, d.h. in Frankreich, gg] bleiben und kämpfen.³⁶

Gerade dieser eher spielerische Umgang mit der Problematik der Integration verweist darauf, daß *Le thé à la Menthe* schon zu einer neuen Phase des cinéma beur gehört, in der die komischen Momente der Konfrontation der Kulturen nicht mehr tabu sind, sondern in den Mittelpunkt der Gestaltung rücken. Ihr Hintergrund ist nicht mehr der Kampf um die Integration, sondern die trotz einer mehr oder weniger als vollzogen dargestellten Integration verbleibenden Entfremdungen und Schwierigkeiten. Es ist die dritte Phase der filmischen Suche nach dem beur-Mythos. Sie erscheint nicht mehr als eine mehr oder weniger verzweifelte Unsicherheit, sie ist kaum noch mit den Themen und Traumata

³⁶ Abdelkrim Bahloul, Interview in der erwähnten WDR-Sendung.

der französischen Banlieue verknüpft, sondern sie manifestiert sich in Schlüsselszenen, Handlungspartikeln und kurzen Episoden, die auch die banalisierte Form des Klischees annehmen können.

Der Übergang zum Genrefilm, genauer zur Gattung der Komödie erscheint dabei als konsequent. Seltsamerweise gehen diese Regisseure mit dem Diskurs über die Probleme der Integration so um, als seien diese eigentlich schon gelöst. So können sie zur Vorlage für Situationskomik werden. Daß die ungelöste Frage nach der Zukunft immer noch als Kontext präsent ist, zeigt sich in Bahloul's Film nur in dem eher spielerischen Rückgriff auf den Rückkehr-Mythos der ersten Phase. Typischer für die dritte Phase ist das Auftauchen von abstrakten, kaum mehr in den politischen Handlungsrahmen oder Diskurs eingebundenen Zukunftsbildern.

Wenn das Leben im Abseits aber schon Jahrzehnte dauert und inzwischen schon die dritte Generation unter ähnlichen Bedingungen antritt wie ihre Großeltern, dann sind weder Vergangenheit noch Gegenwart Zeiten, in denen man gerne lebt.³⁷

Besonders deutlich wird dieser Bezug in den Filmen eines weiteren Regisseurs arabischer Abstammung, der schon zur Generation der in Frankreich geborenen gehört. Rachid Bouchareb drehte seinen ersten Film ebenfalls 1985. In *Baton Rouge* versuchen zwei Freunde, in den USA (in dem Ort Baton Rouge, Louisiana) Fuß zu fassen. Dies mißlingt zwar, aber nach ihrer Rückkunft verstehen sie es, ihren Aufenthalt als Aufstiegsstory darzustellen. Sie eröffnen ein Hamburger-Restaurant und haben sich damit eine Perspektive geschaffen. *Cheb* (= „jung“, 1991) ist fast eine Fortsetzung von *Le thé à la Menthe*: Die Eltern des jungen Protagonisten können sich ihren Traum, irgendwann wieder nach Algerien zurückzukehren, nicht selbst erfüllen und zwingen deshalb ihren Sohn, nach Algerien zu fahren und dort zu bleiben. Der Junge versucht, mit seiner französischen Freundin wieder nach Frankreich zurück zu kommen.

Die Alten wollen zurück, haben stets ihren Aufenthalt in Frankreich als vorläufig angesehen. Aber die Kinder sollen mit, und die wollen nicht, werden entweder gezwungen, und dann platzt die Familie nach der Rückkehr in Algerien auseinander, oder, wenn die Kinder älter sind, schon vorher, und es wird nicht zurückgekehrt. Die Alten machen sich dabei etwas vor: In Algerien sind sie auf jeden Fall keine Algerier mehr, sondern zurückgekehrte Einwanderer. Die Jungen fühlen sich in Frankreich besser, die Eltern haben keine Wahl mehr.³⁸

Was in den Filmen der ersten Generation als fast tragischer Grundkonflikt erscheint, wird von den Jugendlichen nunmehr durch ein neues Lebensgefühl

³⁷ Smail Hadjadj, WDR-Fernsehsendung.

³⁸ Smail Hadjadj, ebd.

kompensiert. Ihnen „bleibt noch das Nomadenhafte, worin wir Araber sind, dieses ‚Eines Tages gehe ich weg‘, aber stets gibt es die Rückkehr.“³⁹ Die beiden ersten Filme von Rachid Bouchareb werden auch als *road movies* bezeichnet, was auch insofern stimmt, als diese Charakteristik ihre Qualität als Genrefilme einschließt. Das „Nomadenhafte“ ist zuallererst ein Film-Handlungsmotiv und nicht mehr als ernsthafter Reflex des längst nicht mehr aktuellen Problems zu verstehen. Die Suche nach einer fiktiven Zukunft, die nicht einmal mehr ein fiktives Algerien ist, wird für das Kino in ein eher zielloses Unterwegs-Sein umgesetzt. Das Nomadenhaft-Arabische ist mit Hollywood-Motiven versetzt und gewinnt dadurch eine gewisse Nähe zu europäisch-amerikanischen Kinomustern jugendlicher Ruhe- und Rastlosigkeit aus Mangel an Integrationsangeboten westlicher Gesellschaften.

Honneur de ma famille (1996) ist eine fast klassische Komödie. Ganz abstrakt taucht auch hier das Nomaden-Motiv auf, denn die beiden Freundinnen, Nora, die Araberin, und die Französin Carole, träumen davon, nach Indien zu fahren, weil sie des Lebens in Roubaix an der belgischen Grenze überdrüssig sind. Sie arbeiten in einer Diskothek, um das Geld für die Reise zu verdienen, auf die sie sich mit hinduistischen Gebetsübungen vorbereiten. Dann stellt sich heraus, daß Nora schwanger ist, von einem Franzosen, der von dem Kind nichts wissen will. Auch Carole macht schlechte Erfahrungen mit Männern: An einen Afrikaner, der sich als politisch Verfolgter ausgibt, verliert sie ihre Ersparnisse. Noras Mutter, wieder eine handfeste und instinktsichere arabische Frauenfigur, will das Problem des unehelichen Kindes praktisch lösen. Sie sucht und findet einen Mann für die Tochter, Hamid, der ein Textilgeschäft hat und bereit ist, sie zu heiraten. Die Sache muß allerdings schnell gehen, damit er glaubt, das Kind sei von ihm. Also muß Nora ihn möglichst bald dazu bringen, mit ihr zu schlafen, was schwierig ist, denn Hamid ist schüchtern, und vor allem: Er hat sich in Nora verliebt und will rein in die Ehe gehen. Mit naiver Zuversicht „erobert“ er Nora, indem er Vegetarier wird, sich ebenso wie sie für die indische Kultur interessiert. Nora und Carole verfolgen weiterhin ihren Plan und benutzen Hamid und sein Geld, ihn endlich zu verwirklichen. Am Ende ist er mit von der Partie.

Der Film enthält die ganze Palette der Möglichkeiten, welche die Konfrontation zweier Kulturen zu immer wieder neuen komischen Zuspitzungen bietet: Wie die beiden Mütter die Hochzeit aushandeln, wie Nora – eigentlich gegen ihren Willen – Hamid zu verführen versucht, wie die Erfahrung der sozialen Isoliertheit in einen Traumkomplex mündet, in dem sich arabische, afrikani-

³⁹ Rachid Bouchareb im Interview, WDR-Sendung.

sche und indische Elemente mit europäischen zu einem märchenhaft-esoterischen Alternativbild verbinden. Aber die verzweifelte Suche nach Normalität, der Kampf der Jugendlichen gegen die Marginalisierung ihres Lebens in der grauen Provinzstadt ist eindeutig im französischen Hier und Jetzt verankert, und die komischen Situationen beziehen ihren Reiz aus der Tatsache, daß sie trotz exotischer Färbung den klassischen Generationenkonflikt thematisieren. Die treu-naive, aber unerschütterliche Liebe Hamids und die von der Hoffnung auf eine Utopie geprägte Vergnügungssucht der beiden Mädchen bilden die Grundspannung einer Handlung, in der es, wie in der klassischen Screwball-Comedy, eher auf die Situationen und Szenen ankommt, und in der nicht so sehr ein Aboutissement, ein Ergebnis, eine konsequente Schlußabrechnung das Ziel ist, in der alle Verwirrungen aufgelöst werden. Schon in der Anlage und Charakterisierung der Protagonisten überwiegt komödienthafter Konstruktivismus: Die von überholten Lebensformen geprägte, aber pragmatische Herangehensweise der Mutter an aktuelle Probleme findet ihre Parallele in der Koexistenz von illusionsloser Interessenverfolgung und esoterischen Utopie-träumen der beiden Mädchen. Moralische Maßstäbe werden pragmatisch umgangen, Lügen oder taktische Betrügereien müssen erhalten, um die Fassade zu wahren. Da die Eltern mit der Tätigkeit in der Disko nicht einverstanden wären, behaupten die Mädchen, in einem Krankenhaus zu arbeiten, und nach der Aufregung über die uneheliche Schwangerschaft wird diese Schande durch die Täuschung des naiven Bräutigams sozusagen repariert. Zwar kommt der „Betrug“ heraus, aber dann ergreift der Bräutigam die Initiative, ihm macht in seiner großen Liebe die nicht mehr vorhandene Jungfräulichkeit und Schwangerschaft der Braut nichts aus. Nach einigen retardierenden Momenten (Nora läßt abtreiben, Carole macht eine Entziehungskur) endet der Film vollends spielerisch mit einer Pirouette. Die beiden Mädchen brechen mit Hamids Auto nach Goa auf, aber Hamid hat das Textilgeschäft in Brand gesetzt und sich im Kofferraum versteckt. Niemand wird bestraft, das „Schicksal“ der Protagonisten interessiert nicht mehr.

Mit diesem Film vollzog Rachid Bouchareb den Anschluß an das europäisch-westliche Kino. Der zwar im arabischen Milieu noch locker verankerte Generationskonflikt rückt ganz in die Nähe von Stereotypen des für die westliche Tradition typischen Gegeneinanders von konservativ und dynamisch, von verknöchert und leichtsinnig, von resignativ und glücksorientiert. „Ich mag nicht den Ausdruck ‚cinéma beur‘. Das klingt nach kulturellem Getto. Wir verstehen uns als französische Filmemacher“, sagt Bouchareb.⁴⁰

⁴⁰ Interview in der WDR-Sendung.

Verständnis durch Bilder

Noch expliziter hat der Regisseur Malik Chibane über die Frage nachgedacht, welcher Kultur sie eigentlich angehören, jene Immigranten der dritten Generation und jungen Franzosen, die von ihrer eigenen speziellen Situation ausgehen (Araber in Frankreich) und dann mitten in den Problemen landen, die mit dem Stichwort Banlieue einen großen Teil der Themen des gesamten jungen französischen Kinos beherrschen, jene Filmemacher, die sich ebenso mit den ästhetischen Vorgaben des *cinéma de qualité* auseinandersetzen wie ihre französischen Kollegen, die so wie sie durch ihre Filme die Frage beantworten müssen, wie sie dem Aufschrei, der direkten, ungeformten Reaktion auf die Umstände, die Unterdrückung und die allgemeine Hoffnungslosigkeit Ausdruck verleihen können und wieweit sie diese Energie des Sich-Wehrens in Formen gießen wollen bei der Umsetzung in eine kinematographische Sprache.

Chibane hatte 1993 mit seinem Erstlingsfilm *Hexagone* Aufsehen erregt, in dem, wie er mit einem gewissen Stolz feststellte, „fünf Beurs die Hauptrollen spielen“. Sie sind Prototypen ihrer Generation: ein Student, ein Arbeitsloser, ein Dieb und Drogenabhängiger, ein Frauenheld sowie ein Mädchen, das einen Weg sucht zwischen Tradition und Emanzipation. Sein Thema ist indessen nicht der Alltag der Beur, sondern der Alltag überhaupt in der Banlieue. In dokumentarischem Stil gedreht, ist der Film in erster Linie selbst ein Dokument, das seine Botschaften vor allem in Gesprächen und Dialogen vermittelt. Die Sätze, die wir hören, sind nicht Früchte einer sorgfältigen Drehbucharbeit, sondern Alltag pur, auch in dem kreativen Umgang mit der französischen Sprache, den die Laiendarsteller pflegen: keine Anglizismen, sondern die sprachliche Integration zweier Kulturen manifestiert sich da. Der „Verlan“-Dialekt ist eine direkte Frucht der Integration von arabischer Tradition und moderner Jugendkultur. Schon der Titel „Hexagone“ (Sechseck) ist Programm, denn mit diesem Wort wird auch Frankreich (angelehnt an seine geographischen Umriß) bezeichnet. Frankreich ist der Ausgangs- und Zielpunkt eines im Film als „Standbild“ in einem bestimmten Moment dokumentierten Integrationsprozesses, eines „acte de citoyenneté“.¹

Weniger überzeugend ist in diesem Film der Versuch, der dokumentarischen Grundstruktur eine dramatische Handlung hinzuzufügen. Der Film nähert sich damit dem Konzept der Plot-orientierten Handlung (die bösen werden bestraft, oder hier: „schlechte“ Verhaltensweisen werden denunziert).

Der Filmemacher hatte Lust, und das ist verständlich, der Inszenierung (*mise en*

¹ Bouquet, Stéphane: Portrait Malik Chibane. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 476, S. 76.

scène) mehr Raum, der Kamera eine größere Beweglichkeit zu geben, aber weil in manchen Szenen sein Stil sehr rudimentär bleibt, enttäuscht der Film ein wenig.²

Hexagone wurde u. a. von der SNCF gesponsert und die Postproduktion wurde durch die Erlaubnis, die Technik kostenlos zu benutzen, von der FEMIS³ ermöglicht. Chibane stammt aus der Filmclubbewegung (wie so viele der Regisseure der *nouvelle vague*), war zu der Zeit arbeitsloser Elektriker und Animator einer Stadtteil-Organisation, die Freizeitangebote für Jugendliche zu schaffen versuchte. Er sagt von sich, er sei von Truffaut, von den Neorealisten Italiens und von Elia Kazan beeinflusst: eine typisch französische Kinsozialisation. Sein zweiter Film *Nés quelque part* (1998) scheint gar nicht in die Kinos gekommen zu sein. Vor der Ausstrahlung in dem Fernsehkanal *arte* lief er nur auf den „Rencontres internationales du cinéma“ in der „Vidéo-thèque de Paris“.

Ein Musikproduzent wird durch eine Eisenbahnpanne gezwungen, einige Stunden in Sarcelles zu verbringen. Seine Eindrücke dort werden im Film zu einem vergleichenden Resümee der beiden Lebenssphären – Paris und Banlieue – montiert. Dabei hat der Regisseur nicht so sehr die wirklichen Lebensumstände der Banlieue im Blick, sondern die ihr von außen aufgeprägten Stereotypen und Klischees. „*Nés quelque part* ist eine Art Kostümfilm in einem demgegenüber modernen Dekor“.⁴ Die Handlung spielt sich ab in dem Spannungsfeld von Kulturen (kommerzialisierter Rap-Musik der Banlieue, die in Paris produziert wird) und von Liebesgeschichten über die ethnischen Grenzen hinweg (am Ende gibt es zwei „gemischte“ Paare).

Was uns Chibane mitteilen will, und hier wird sein Film interessant, ist, daß der Bruch zwischen Paris und der Banlieue kein kultureller mehr ist: beide Lager versuchen, einander ähnlich zu werden, und überhaupt ist es zu spät, denn die „Banlieue-Kultur“ ist längst recycelt und Teil einer kollektiven Symbolik geworden (Erfolg der Rap-Musik und der Streetwear-Kleidung).⁵

Nés quelque part kann fast schon wie ein Abgesang des *cinéma beur* oder als eine neue, eher melancholische Phase des *cinéma de banlieue* gelesen werden. Dem ersten steht Chibane eher skeptisch gegenüber:

Es gibt vielleicht einen *Beur-Touch* (*une fibre beur*), eine *Beur-Sensibilität*, aber diese *Sensibilität* ist ebenso eine französische, denn französisch sein, das wollen sie alle. Man bedenke, daß Pagnol vor allem im Süden von Frankreich gedreht

² Ebd.

³ FEMIS ist der neue Name der Pariser Filmhochschule IDHEC. Vgl. Anm. 49.

⁴ Joyard, Olivier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 521, S. 23.

⁵ Ebd.

hat. So hat jeder sein eigenes Universum und nimmt es auseinander oder wertet es auf, und es gefällt mir, auch so zu handeln. Im Augenblick ist das Objekt meiner Tätigkeit das Ausdrücken von Eiterbeulen, auch wenn ich dabei einige Beurs lächerlich mache. Im Grunde finde ich eine regelmäßig Bestandsaufnahme wichtig. Ich glaube, daß die kulturelle Marginalisierung, der die Beurs zum Opfer fallen, ein Gefühl der Illegitimität erzeugt, und daß dieses Gefühl der Illegitimität dafür sorgt, daß die Integration durch den Verstand erfolgt und nicht durch das Herz, daß aber dieser Weg nicht funktionieren kann, weil, wenn man nicht ein Minimum an Gefühl für die soziale Umgebung aufbringen kann, in der man sich entwickelt, kann man nicht weiterkommen. So mache ich meine Arbeit, der ich in dieser Gruppe lebe, in dieser Bewegung, die Bilder produziert zum Zwecke der größeren Verständlichkeit.⁶

Das *cinéma beur* ist eine der Wurzeln und eine wichtige Komponente des *Cinéma de banlieue*.

Un monde sans pitié?

Eric Rochants Erstlingsfilm *Un monde sans pitié* gilt allgemein als der Beginn einer neuen Phase der französischen Filmgeschichte, die man das „junge französische Kino“, *jeune cinéma français*, nennt, ein Etikett, das eine gewisse Verlegenheit indiziert⁷. Nachdem sich Phasenmodelle, die sich an Jahrzehnten orientieren, als überraschend einleuchtend herausgestellt hatten, war es praktisch, daß Rochants Film an der Schwelle zu den 90er Jahren erschien. Es gibt aber auch einige filmhistorische Fakten, die es rechtfertigen, an dieser Stelle eine Zäsur zu setzen. 1989/90 gab es im französischen Kino sowohl eine ökonomische Krise mit einem Besucherrückgang von 40 % in vier Jahren (1988 wurden genauso viele Kinokarten verkauft wie 1928!), als auch das Auftreten von jungen Regisseuren in ungewöhnlich hoher Anzahl. 1993 waren von den 101 französischen Filmen, die auf den Markt kamen, 39 Erstlingsfilme. Dies war zum Teil die Konsequenz einer angesichts der Krise forcierten staatlichen Subventionspolitik, die in dieser Konsequenz und diesem Ausmaß in keinem anderen europäischen Land zu finden ist.⁸

⁶ Chibane, Malik. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 476, S. 11. Die letzte Wendung im Original: „... qui est de favoriser la visibilité pour une meilleure lisibilité“.

⁷ Es gibt auch die Bezeichnung „nouvelle nouvelle vague“.

⁸ Dies ist vor allem eine Politik, die der Kulturminister Jack Lang durchgesetzt hat. Sie umfaßte u.a. folgende Maßnahmen: Verpflichtung des Fernsehens, 5,5 % seiner Einnahmen in einen Filmfonds einzubringen; Zahlung angemessener Verwertungsrechte durch das Fernsehen bei Ausstrahlung; Kostenübernahme bei Erstlingsfilmen bis zu 50 % durch den Staat. All dies führte dazu, daß es zwar leicht war, in Frankreich einen Film zu finanzieren, schwierig jedoch, einen Verleih zu finden.

Diese jungen Regisseure waren Absolventen der Filmhochschule IDHEC bzw. FEMIS⁹ oder Autodidakten, und nicht Kritiker oder Theatermacher wie 1959/60. Wie damals erfolgte eine radikale Hinwendung zur Realität unter Ablehnung eines realitätsfernen „offiziellen“ oder „kommerziellen“ Kinos. Aber genauso wie die Vertreter der *nouvelle vague* hatten diese jungen Regisseure kein ausformuliertes gemeinsames Programm, und sie entwickelten sich schnell in verschiedene auseinanderlaufende Richtungen.

Wegen dieser Unsicherheit über ein gemeinsames Ziel oder Programm fallen denn auch die ersten filmwissenschaftlichen Charakterisierungsversuche entsprechend vage aus. „Kinder der Freiheit“ nennt die französische Filmkritikerin Claude-Marie Trémois die jungen Filmer und ihr Buch über sie.¹⁰ Trémois stützt sich implizit auf ein traditionelles Strukturmodell vom ewigen Neubeginn in der Kunst, in dem nach einer Phase der Klassizität und des Akademismus alle bis dahin geltenden Regeln und Konventionen außer Kraft gesetzt werden und junge Künstler die Freiheit neu erfinden. Mit ebenso allgemeinen Kriterien versucht die einzige deutschsprachige Veröffentlichung in Buchform zum Thema mit dem Untertitel „Zwischen Traum und Alltag“ den Gegenstand zu charakterisieren: Die jungen Regisseure fingen „die Stimmung in Frankreich und besonders die Stimmung ihrer Generation ein“, suchten „ihre Geschichten im Alltag“, zeichneten sich aber auch durch „ihre Individualität aus“.¹¹ In den beiden wichtigsten übergreifenden filmgeschichtlichen Darstellungen von Jean Michel Frodon¹² und René Prédal¹³ wird das *jeune cinéma* noch nicht als Gruppe oder Periode wahrgenommen, werden einzelne Regisseure und Filme dennoch im historischen Zusammenhang interpretiert. Wie wir gesehen haben, kann sowohl die Datierung (90er Jahre) angesichts der Anfänge von Brisseau oder Charef nicht aufrecht erhalten werden. Noch scheinen Beschreibungsversuche, die unhistorisch mit dem Begriffsumfeld von ‚jung‘ arbeiten, geeignet, dem gesamten *jeune cinéma* eine einheitliche Kontur zu geben. Solche Versuche landen, wie vor allem das Beispiel Mioc zeigt, schnell in

⁹ Das IDHEC („Institut de hautes études cinématographiques“) wurde 1988 umstrukturiert und umbenannt in „Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et su Son“, FEMIS und orientierte sich nicht mehr so sehr am Einzel-„auteur“, sondern an der Bildung von Gruppen oder Netzwerken, die auch nach dem Abschluß weiterarbeiteten.

¹⁰ Trémois (1997). Das Buch versteht sich übrigens nicht als wissenschaftliche-historische Darstellung, sondern als eine Streitschrift mit sehr persönlichen Wertungen.

¹¹ Mioc, Petra: Das junge französische Kino. St. Augustin 2000 (= Filmstudien Band 14). Zitate S.9.

¹² Frodon, Jean Michel: L'âge moderne du cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours. Paris 1995.

¹³ Prédal (1996).

klischeehafter Oberflächlichkeit.

Deshalb wurde hier der Versuch gemacht, dieses filmgeschichtliche Phänomen als das Zusammentreffen mehrerer partikularer, aber dafür genauer fixierbarer Strömungen zu beschreiben, die historisch situierbar und geographisch lokalisierbar sind – mit offenem Ende. *Cinéma de banlieue* und *cinéma beur* sind Teile einer aus verschiedenen Wurzeln erwachsenen Auseinandersetzung mit politisch-ökonomischen Zuständen (Banlieue-Umfeld), historischen Traumata (Kolonialismus, Befreiungskampf) und sozialen Prozessen (Rassismus, Integration), die mit Mitteln des Kinos ausgetragen und zugleich dokumentiert wird. Nimmt man aber darüber hinaus das gesamte *jeune cinéma* hinzu, kommt eine filmästhetische und filmhistorische Dimension hinzu: das sich stetig verändernde Verhältnis zur Realität und die stets mit der Realisierung von Filmen verbundene Dualität von Reproduktion und Projektion, die schon wiederholt angesprochen wurde.

Eine „gnadenlose Welt“ wurde bereits in den Filmen von Brisseau, des *cinéma beur* und anderen erwähnten vorgeführt. *Un monde sans pitié* schildert Reaktionen von Jugendlichen auf ein Milieu, für das der Titel, den Rochant gewählt hat, fast unpassend erscheint.¹⁴ Sein Herangehen ist eher modellhaft-abstrakt als dokumentarisch. Er wolle einen Film machen „über junge Menschen“, sagt Rochant, „in einer Zeit, in der es keine Gemeinschaft und keine Illusionen mehr gibt“¹⁵. Hippolyte und Nathalie sind eines jener Liebespaare, anhand deren zwei verschiedene Lebenskonzeptionen deutlich werden sollen. Er ist ein Träumer und Flaneur, der sein Geld mit unappetitlichen Geschäften verdient, nicht aber ein Opfer ungerechter Zustände. Aus seiner Absage an die gesellschaftliche (familiäre etc.) Verantwortung hat er eine relativ komfortable Lebensphilosophie entwickelt. Nathalie ist Studentin und ehrgeizig: „Ich habe gehört, daß du eine Streberin bist“ fragt er sie, sie nennt ihn einen „Parasiten“, und er akzeptiert es: „Vielleicht bin ich ein Parasit, aber ich bin ehrlich“. Ihrer Erfolgsorientiertheit setzt er etwas entgegen, was sie als „Poesie“ bezeichnet (Hippo: „Ich hasse Poesie“). Bei einer Party stehen sie am Fenster, man sieht in der Ferne den Eiffelturm, hell angestrahlt. Auf ein Fingerschnippen von Hippolyte gehen die Lichter aus: ein Wunder. Aber es hat nur auf die Sekunde geklappt, was in größeren Zeitdimensionen geplant war: Hippolyte hatte sich gemerkt, um welche Uhrzeit die Beleuchtung ausgeschaltet wird. Die Poesie ist eine rein filmische, die mit einer solchen Szene ein Zeichen für die Macht der

¹⁴ „Welch ein schlechter Titel für einen Film, der besser ‚Hippo le Sage‘ oder ‚La machine à vivre‘ hieße“, Trémois (1997), S. 20. – „Du bist eine Maschine, eine Lebensmaschine“, sagt Hippo zu Nathalie. Aber des Erzählers Sympathie liegt bei Hippo.

¹⁵ Interview in *Cahiers du cinéma*, Nr. 481, 1989.

Träumer über die scheinbar unbeeinflussbaren Ereignissen setzen will.¹⁶ Der Erzähler dieses Films prangert nicht an, sondern beobachtet liebevoll. Die Liebesgeschichte hat sogar ein angedeutetes Happy end: Nach einem Studienaufenthalt in den USA läßt sich Nathalie bei ihrer Rückkehr von anderen Freunden am Flughafen abholen. Aber Hippolyte ist auch da, schaut ihr nach und sagt: „Wahnsinn, da werde ich mich ins Zeug legen müssen“. Der Verweigerer wird bekehrt wie die Frauen in der screwball-comedy. Die hypothetische Zukunft nach dem happy end (nach Hollywood-Konvention eine glückliche Ehe) wird nicht mehr erzählt, nicht nur, weil sie langweilig wäre, sondern weil sie die Hippo-Figur ihrer Poesie beraubte.

Aus dem größeren Abstand (Trémois schrieb ihr Buch vor fünf Jahren) erscheint es sehr willkürlich, gerade diesen Film zum Auftakt einer neuen jungen Filmbewegung¹⁷ zu stilisieren, und der oft gezogene Vergleich mit *À bout de souffle* (Godard 1959, „Eröffnungsfilm“ der nouvelle vague) macht dies nur noch deutlicher.¹⁸ Aber der Film steht (nicht allein) für eine Tendenz im jungen französischen Kino zur Stilisierung und Abstrahierung, die auch in eine andere Richtung als die der Liebeskomödie mit konventionellem Plot führen kann. Um dies zu verdeutlichen, soll zunächst von einem Film die Rede sein, der nicht von einem Anfänger oder ‚jungen‘ Regisseur stammt, sondern von einem Arrivierten, dem allerdings einer der wichtigsten Vertreter des jeune cinéma, Olivier Assayas, einen seiner Filme im Abspann gewidmet hat¹⁹: Jacques Doillon.

Zusammen mit Jean Eustache, Gérard Blain, Bertrand Tavernier oder Maurice Pialat steht Doillon für die glaubwürdige psychologische Darstellung sozialer Beziehungsprobleme mit sorgfältiger Inszenierung und dramatisch-bildlicher Umsetzung²⁰, wie sie für das Kino der 70er Jahre charakteristisch sind. 1993 überrascht er mit *Le jeune Werther* durch eine nahezu dokumentarische Herangehensweise, durch einen erneuten Vollzug des Schrittes von innen nach außen, vom Kammerspiel der leisen Töne in eine Welt, die nicht gestaltet,

¹⁶ In *La haine* von Mathieu Kassowitz (1995) wird die Szene zitiert (oder plagiiert?), und einer der Jugendlichen sagt dazu: „So was klappt nur im Kino“.

¹⁷ „Eine Schwalbe, die den Frühling macht“ Trémois (1997), Kapitelüberschrift.

¹⁸ Die weiteren Filme von Rochant zeigen eine starke Verengung und Konzentration auf wie ein naturwissenschaftliches Experiment konstruierte ‚Liebesfälle‘ (*Aux yeux du monde* 1991: Ein Liebhaber entführt einen vollbesetzten Schulbus, um seine Angebetete, die mit ihm Schluß gemacht hat, umzustimmen) mit abstrakten Radikalisierungen oder Genrefilme (*Les patriotes* 1994, *Anna Oz* 1996)

¹⁹ *L'eau froide* (oder, in der kürzeren TV-Version: *La page blanche*). Zu Assayas siehe den Aufsatz von Wolfgang Zimmermann in diesem Heft.

²⁰ Z.B. in *Les doigts dans la tête* (1977), *La drôlesse* (1979) oder *L'amoureuse* (1991)

sondern aufgefunden wurde und sowohl das Thema Banlieue als auch das Thema der Integration arabischer Immigranten aufwirft.²¹

Werther, Jesus: Der Mensch

Eine Schulklasse ist verunsichert, traurig und ratlos zugleich, weil ihr Mitschüler Guillaume (!²²) Selbstmord begangen hat. Dieser Tod bedrückt und fasziniert die Jugendlichen, der Tote hat anscheinend etwas gewußt, Erfahrungen gemacht, die nicht mehr ergründet werden können. Auf der Suche nach dem Verstehen gerät die etablierte Konventionalität des jugendlichen Jargons und Denkens ins Schwanken. Zu Beginn lernen wir die Riten und Formeln kennen, die sich diese kindliche Jugend angeeignet hat, um mit den Erfordernissen eines beginnenden Lebens in eigener Verantwortung fertig zu werden: das Spiel zwischen Zuneigung und Stolz (Suche nach Liebe und die Angst, durch das Zugeständnis eines Bedürfnisses nach Zärtlichkeit schwach zu erscheinen: „Es ist schwerer, zuzugestehen, daß man verliebt ist, als daß man es nicht ist“), die Initiation in den Umgang mit Schein und Sein (Verstecken, Verschweigen oder Aufschneiden) sowie den Umgang mit dem sexuellen Bedürfnis (Umsetzung in rein verbale Aktion). „Ein Film-Prolog (Prologfilm) im Grunde, denn er protokolliert die ersten Schauer, um die erahnten Verfinsterungen des Zusammenstoßes mit den Problemen aufzuzeichnen, die bald diese ganz jungen Heranwachsenden erfassen werden.“²³ Der Tod des Mitschülers beschleunigt die zögernde Suche der Zurückgebliebenen und spitzt sie zugleich zu. Er habe ein Mädchen namens Miren geliebt, die nichts von ihm habe wissen wollen, erfahren sie und machen sich auf die Suche nach ihr. Um sie zur Rede zu stellen und eine Schuldige zu finden? Um Guillaume zu verstehen? Um hinter ein Geheimnis zu kommen, von dem sie nicht wissen, wo sie es sonst suchen sollen?

Derjenige, den man im Film als Anspielung auf den Goethe'schen Romanhelden erkennen soll, ist Ismaël, der junge Araber. Das Buch, das Napoleon gelobt haben soll, zirkuliert unter den Schulbänken, es hat den Ruf, anders zu sein als Balzac und Zola, die „15 Seiten brauchen, um eine Zahnbürste zu be-

²¹ Doillon ist kein Einzelfall: Selbst Angehörige der Großväter-Generation machen plötzlich ‚jeune-cinéma-Filme‘, z.B. Eric Rohmer (*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* 1986 oder *Rendez-vous à Paris* 1995), z.B. Jacques Rivette (*Haut bas fragile* 1995)

²² Wilhelm heißt in Goethes *Werther* die ferne moralische Bezugsperson, Adressat der meisten Briefe Werthers.

²³ Prédal (1996), S. 801.

schreiben“. Aber keiner liest es wirklich, nur Ismaël, der beauftragte worden war, eine Inhaltsangabe zu machen, ist der einzige, der es gelesen hat und manchmal einen Satz daraus wie eine Trumpfkarte auf den Tisch knallt. Was er selbst an Erkenntnissen aus der Lektüre gezogen hat, bleibt im Dunklen – vielleicht die radikale Auffassung von der Liebe, die er Miren gegenüber äußert: „Wenn du nicht fähig bist, zu lieben, dann hast du ein Scheißleben vor dir“. Er forscht am beharrlichsten nach dem Geheimnis von Guillaume, und diese Suche bleibt als Schlußbild stehen: Wieder hat Ismaël Miren an ihrer Haustür geduldig aufgelauret, und als sie herauskommt, trabt er geduldig, in immer gleichbleibender Entfernung, hinter ihr her, ein Bild seiner starkköpfigen Hoffnung (über das Ende des Films, also über den Tod der Filmfigur hinaus), mit ihr zusammen würde alles anders, ohne sie sei alles umsonst, d. h. ein Scheißleben.



Werther / Ismaël

Die Anspielungen auf den Goetheroman sind unaufdringlich, sie stören nicht den im Grunde dokumentarischen Zugriff, sondern versehen das Bild einer „Welt ohne Gnade“ mit einem allegorischen Unterton. Nur einmal evozieren einige der Knaben die Erinnerung an Guillaume, indem sie sagen: „Er hielt sich für einen jungen Werther und war doch in Wirklichkeit ein junger Perverser“. Der Film ist „sehr wohl eine Geschichte von heute und die romantischen Bezüge zum literarischen Objekt sind eher wie ein Wasserzeichen eingewebt“²⁴. Die Dialoge sind, gerade in ihrer jargonhaften Formelhaftigkeit, sorgfältig komponiert, montiert aus der Realität entnommenen Fundstücken. Die Geschichte von Liebe und Tod aus der Literatur erscheint zu groß für die Protagonisten, und die Deutung der Parallelen bleibt der Rezeption überlassen. Es entsteht das Bild einer Adoleszenz zwischen rituellem Liebesverhalten und der Suche nach den eigentlichen Gefühlen als Reflex von Existenz- und Entwicklungsbedingungen, mit denen die ihnen Unterworfenen nichts anfangen kön-

²⁴ Prédal (1996), S. 801.

nen. Daraus folgt die Auflehnung gegen ihre Repräsentanten, konkretisiert im Haß auf Lehrer und Eltern, aber das ist nicht das Thema des Films. Die Suche nach dem „Geheimnis“ Guillaumes oder nach der Liebe oder nach einem Sinn für das Leben äußert sich in Sprachlosigkeit ebenso wie in überraschend ‚reifen‘ Sentenzen. Der Regisseur spitzt den allegorischen Charakter dieser Suche nicht nur durch die literarische Anspielung zu. Er baut darüber hinaus Ambivalenzen und Gegensätze auf: betont banale Orte (am häufigsten Straßen, Schulhöfe), an denen sich eine im Grunde tragische Zuspitzung vollzieht, große Eloquenz der Schüler beim Gebrauch ihrer Verdrängungssprache, Wortlosigkeit angesichts der Frage nach einer Welt jenseits ihres eingeübten Alltags, der unterbrochen wurde vom Selbstmord Guillaumes („Von nun an können wir nicht mehr sein wie zuvor“)²⁵.



Ismaël läuft hinter Miren her, dazu im Off Werther:
„Ich habe so viel, und die Empfindung an ihr verschlingt alles ...“



... Ich habe so viel, und ohne sie wird mir alles zu nichts“

Für Ismaël/Werther ist dieses Ereignis nicht, wie für die anderen, eine vorübergehende Verunsicherung, sondern ein plötzlicher Entzug aller Lebensorientierungspunkte. Sein ‚Hinterherlaufen‘, im Film mehrfach gezeigt, so daß es

²⁵ Und: „Du beginnst, Guillaume ähnlich zu werden“, sagen seine Freunde zu Ismaël, „man weiß nichts mehr von dir“. Am Grab Guillaumes muß dieser gestehen: „Ich wollte zu dir sprechen, aber ich habe die Worte nicht“.

zur Metapher wird, ist das Gegenteil von ‚Fortkommen‘ in seinen beiden Bedeutungen als ‚Weiterkommen‘ und ‚Herauskommen‘. Die filmische Ästhetik gestaltet nicht nur den Reflex einer realen Situation im Bild der un abgeschlossenen Bewegung, sondern auch ihre utopisch-phantastischen Gegenbilder durch die Verortung in künstlerischen und ideengeschichtlichen Bezügen.

Ähnlich wie Doillon setzt der junge französische Filmemacher Bruno Dumont seinen ersten Spielfilm durch den Titel *La vie de Jésus* (1997) in einen paradigmatisierenden Zusammenhang. Sein zweiter Film heißt *L'humanité* (1999), was übersetzt werden kann mit „Die Menschheit“ oder „Die Menschlichkeit“. ‚Seht, so ist die Welt, so ist der Mensch‘ ist der diegetische Gestus, der sich ablesen läßt. Diese Welt ist nicht mehr die Banlieue, sondern Bailleul, ein Dorf im Norden Frankreichs (in dem der Regisseur geboren ist und lebt), aber es ergeben sich im zentralisierten Frankreich ähnliche Voraussetzungen für die Lebensbedingungen wie in der Banlieue: Auch hier steht die province in einem abwertenden Verhältnis zu Paris. Aber die Reise in die Metropole und zurück ist nur mit großen Aufwand möglich und eigentlich unüblich. Kleine Fluchten sind nur in die umgebende Landschaft möglich. Leere, Bewegungslosigkeit und Zukunftsangst prägen hier das Bewußtsein einer Jugend, die immerhin noch in den Kulissen dörflichen oder kleinstädtischen Familienlebens wohnt.

La vie de Jésus portraitiert eine Gruppe von Jugendlichen und ihren Anführer Freddy, die den ganzen Tag nichts zu tun haben und mit dem Moped Ersatzabenteuer suchen. Ein Freund stirbt an AIDS. Kader, ein junger Algerier, verliebt sich in Freddys Freundin, läuft ihr einfach hinterher, bis sie ihn stellt und auf drastische Weise abweist: Sie nimmt seine Hand, steckt sie in ihren Slip und sagt: „Das ist es wohl, was du willst“. Diese Unterstellung, die ein rassistisches Vorurteil artikuliert, beleidigt ihn, es kommt zu einem zweiten Treffen, bei dem sich Marie entschuldigt. Dann ereignet sich ein Moment der Zärtlichkeit, ein in dieser Welt seltener Augenblick des Verständnisses. Freddy, dessen Liebesbegegnungen mit Marie von einer direkten, animalischen Sexualität geprägt sind, hat nun einen konkreten Gegner, ein zuvor nur als Stimmung die Gruppe beherrschender Rassismus hat nun ein Ziel. Kader wird gestellt und überwältigt. Mit dumpfer Gewalt tritt Freddy auf den am Boden liegenden Wehrlosen so lange ein, bis er tot ist. Am andern Tag holt ihn die Polizei, er kann ihr (vorläufig) entfliehen, in der letzten Einstellung des Films liegt er mitten in einem Feld und weint.

Freddy verändert im Verlauf des Film dem Äußeres, schert sich die Haare und läuft die meiste Zeit mit nacktem Oberkörper herum. Sein Leben besteht aus Herumlungern, aus Aktionen der Gruppe (einmal vergewaltigen sie ein kleines Mädchen – aus Langeweile, was zur Distanzierung Maries von der

Gruppe führt), aus mechanischem Sex, aus einer rudimentären Kommunikation mit der Mutter und dem Kanarienvogel Leo und seinen epileptischen Anfällen, die wie ‚normale‘ Alltagserscheinungen und angemessene Lebensäußerungen in Freddy's Leben integriert sind.

Die wichtigsten Szenen des Films sind die, in denen nichts passiert. Freddy, Marie oder die Gruppe sitzen oder stehen vor ihren Häusern, auf der Bordsteinkante, auf einem Platz, und scheinen zu warten, auf irgend etwas, von dem sie nicht wissen, was es sein könnte. Der Motorenlärm ihrer Mopeds hallt als einziges Zeichen von Leben durch die leeren Straßen, ein Gemeindeleben gibt es kaum mehr, und seine Reste, wie ein Umzug der Blasmusik, nehmen sich fast surreal aus.²⁶ Die Kamera zeichnet dieses Mini-Horroruniversum mit kühler Direktheit auf, der Film ist realistisch, ohne des Belegs durch die dokumentarische Attitüde zu bedürfen.

LA VIE DES JÉSUS ist kein Film, der sich „um Authentizität bemüht“. Er hat sie einfach. Er hat sie wegen der Darsteller, die aus den Arbeitslosenlisten im Rathaus von Bailleul ausgewählt wurden; er hat sie durch die Stadt selbst; er hat sie, weil in den Gesichtern und in seiner einfachen Geschichte nichts gesucht wird, was über sie hinausginge; er hat sie, weil er keinen Augenblick versucht, die Fremdheit, die Sprachlosigkeit, das vollkommen absurde Nebeneinander von Roheit und Zartheit hinwegzuerklären. Oft sehen wir lange auf Freddy's Gesicht. Was tut sich da? Am Anfang haben wir ihn stets mit gesenktem Haupt gesehen, so als wolle er es vermeiden, irgend jemandem direkt in die Augen zu sehen. Nun ist sein Blick immer starrer geworden. Mit diesem Blick sieht er sein Opfer.²⁷

Und der Titel? Soll vielleicht Freddy als moderner Jesus erscheinen? Angeregt habe ihn ein Buch von Ernest Renan mit demselben Titel. Dieses Buch, 1863 erschienen, gilt als die erste katholische Jesus-Biographie und war der Versuch, sich der biblischen Gestalt mit den Mitteln der positivistischen Geschichtsschreibung und des psychologisierenden Romans zugleich zu nähern. Dumont hatte die Absicht, dieses Buch zu verfilmen, verwarf den Plan dann, behielt jedoch den Filmtitel bei. Übriggeblieben ist aus dem literarischen Zusammenhang vielleicht nur noch die entmythologisierende Intention der Darstellung. Renan wollte alle Konnotationen, die die Jesusfigur innerhalb der Kirche in Form religiöser Überhöhung prägt, vermeiden, seine Darstellung bleibt strikt diesseitsorientiert. In seiner Interpretation ist das Martyrium ein aus Verzweiflung über die eigene Erfolglosigkeit als Prophet selbst herbeigeführtes Schicksal, ist der Opfertod nur noch das Ende einer unerträglichen Qual. In ähnlicher Weise ist *La vie de Jésus* „ein Film, der sich radikal dem

²⁶ Und erinnern an den grotesken Trauerzug in Bunuels *Entr'acte* (1924).

²⁷ SeeBlen, Georg. In: *epd Film* 10/1998.

Symbol verweigert, mehr noch, ein Film, in dem die Zeichen verstummen²⁸. Dumont erlaubt sich und dem Zuschauer keine Hoffnung, keine die Ausweglosigkeit transzendierende Metapherenebene – mit Ausnahme allenfalls der Assoziationen, die der Titel auslöst.



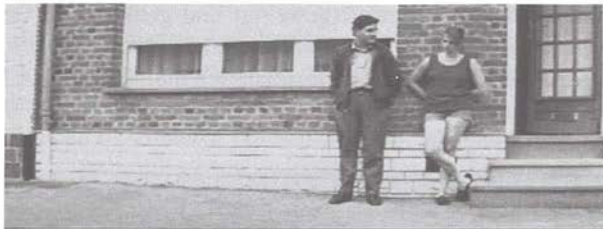
L'Humanité

L'humanité spielt im selben Dorf, auch hier steht ein Verbrechen im Mittelpunkt der Handlung. Ein kleines Mädchen ist vergewaltigt und ermordet worden. Der Polizist Pharaon de Winter übernimmt die Ermittlungen, für ihn ist, wie für die Einwohner des Dorfs, diese Tat unfassbar, aber geschehen, sie sind unfähig, sich der Herausforderung zu stellen, sie enthalten sich überhaupt jeglicher Reflexion über ihre Lage. Aber durch die Realität des Verbrechens ist Pharaon gezwungen, sich dem Verdrängten zu stellen. Durch eine beeindruckende Eröffnungsszene macht Dumont dies deutlich: Einer Landschaftstotale, sind nahe Geräusche, Schritte einer Person unterlegt, die sich zunächst ganz fern am Horizont entlang bewegt, und die wir dann in unmittelbarer Nahaufnahme sehen: Ein Mann geht über den Acker, fällt in den Lehm, bleibt regungslos liegen. Wieder sehen wir den ganzen Acker, wieder unmittelbar eine Detailaufnahme seiner Augen. Im Off läutet das Autotelefon. Pharaon geht hin, meldet sich: „Ich komme“. Bevor er abfährt, macht er für eine halbe Minute das Autoradio an: barocke Cembalomusik. Dann erst sehen wir, was ihn so fassungslos gemacht hat: die nackte Leiche des Kindes, die mitten im Feld liegt, mit obszön gespreizten Beinen, auf der Brust Ameisen in Nahaufnahme.

Der Film hält sich in seinem Ablauf an das so vorgegebene Konzept: ein

²⁸ Ebd.

Kriminalfall soll aufgeklärt werden. Aber wie in *La vie de Jésus* tritt bald der soziokulturelle Hintergrund ins Zentrum der Darstellung – erst 45 Minuten nach der Eröffnungsszene ist wieder die Rede von dem Verbrechen. Und mit ihm weitere Geschichten: Joseph und seine Freundin Domino, die ihre Vitalität offen und aggressiv ausleben, ein abgebrochener Streik in einer Fabrik. Wir erfahren auch, daß Pharaon seine Verlobte und das gemeinsame Kind verloren hat. Aber die eigentliche Gestaltungsabsicht gilt der Reproduktion von Leere, dem Spürbarmachen von nutzlos verstreicher Zeit.



Das Stehen vor der Haustür...

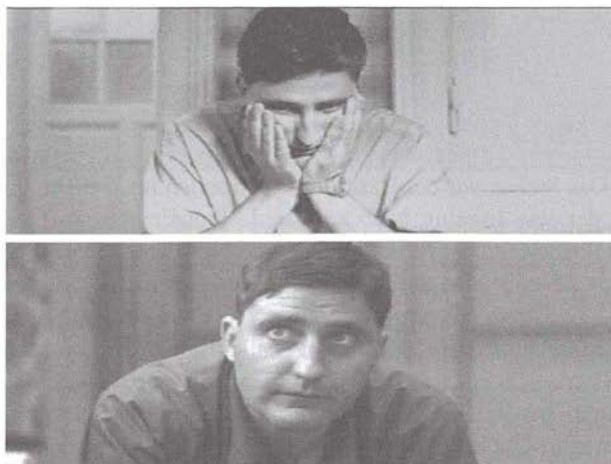
Wiederkehrende Schlüsselszenen überlagern die „Geschichten“, lassen sie als Episoden in einem immergleichen sinnlosen mechanischen Ablauf von Zeit erscheinen: Das Stehen vor der Haustür, das Arbeiten im Schrebergarten, Fernsehen, Sex, der wie Jogging betrieben wird. Trotzdem ist in beiden Filmen deutlich die Instanz eines vermittelnden Erzählers erkennbar. Der langsame Rhythmus des Ablaufs wird akzentuiert durch den überraschenden Wechsel der Einstellungen, oft von der extremen Totale in die extreme Nahaufnahme.²⁹ War dieses Mittel in *La vie de Jésus* vor allem eingesetzt worden, um Zeitsprünge zu kennzeichnen, so wird es in *L'humanité* zur Gestaltung von harten Binnen-Zäsuren benutzt. Es findet ein Wechsel statt zwischen epischer und dramatischer Filmsprache, der Rhythmus der Erzählens ist demonstrativ unsynchron zum Rhythmus des Lebens, welches sein Inhalt ist. Trotzdem entsteht der Eindruck der Adäquatheit dieser auffälligen Stilisierung. In der Kritik ist dies als eine didaktische Tendenz verstanden worden:

Ungeachtet der unmittelbaren Realitätsnähe des Gefilmten zeigt der Film, nach eigenem Eingeständnis des Regisseurs, eine andauernde Irrealität. Das Verhalten von Pharaon und Domino ist zerebral, nicht real. Der vom Regisseur hier angestrebte Wechsel ins Absurde, in Extremsituationen, ins Poetische ist einem gewissen Dogmatismus nahe, um nicht zu sagen einer sichtbaren Mechanik. Das hat nichts damit zu tun, daß Dumont hervorragende Bilder zu komponieren ver-

²⁹ Beide Filme sind in Farbe und Breitwand gedreht. Erst dieses Format erlaubt einen solchen dynamischen Einsatz der Einstellungsgrößen, schließt andererseits einen dezidierten „Doku“-Stil aus.

mag. Aber wir spüren, daß er uns an die Hand nimmt, und wir hören laut, was er uns leise sagt.³⁰

Man mag sich mit dieser Kritik als Gesamtbefund über diesen Film begnügen. Sie deutet die Radikalisierung, die im Vergleich zu *La vie de Jésus* zu konstatieren ist, oder die „Minimalisierung“, die hier „auf die Spitze getrieben wird“³¹, als Indiz für einen aufklärerischen Impetus. Hier soll eine andere Beobachtung aufgegriffen und weiterverfolgt werden: Das Verhältnis zu Genre-Konventionen. In *La vie de Jésus* wird ein junger Araber umgebracht, in *L'humanité* ein kleines Mädchen vergewaltigt und getötet. Die Gründe (Rassismus, sexuelle Überfixierung) haben offensichtlich etwas zu tun mit dem Lebensgefühl einer in jeder Hinsicht marginalisierten multikulturellen Jugend. Sie tötet und vergewaltigt aus Langeweile, als Kompensation eines Gefühls der existentiellen Überflüssigkeit.



Pharaon de Winter, Polizist

Es handelt sich also auf den ersten Blick um sozialkritische Kriminalfilme. In beiden Filmen erscheinen die eigentlich mordunmündigen Täter am Ende eher als verzweifelte Opfer eines unerbittlichen sozialen Prozesses der sittlichen und moralischen Abstumpfung. Durch Rassismus und die Konfrontationen verschiedener Kulturen werden die Konflikte verschärft. Dabei werden die Themen des *cinéma beur* aufgegriffen, ja sind eigentlich voll in dieses Portrait einer ganz europäisch typisierten Kleinbürgerwelt integriert.

Es werden dem Zuschauer jedoch in diesen Filmen zentrale Krimi-

³⁰ von Thüna, Ulrich. In: *epd-Film*, 5/2000.

³¹ Ebd.

Konventionen vorenthalten. In *L'humanité* wird die Entdeckung des Täters ebenso unvermittelt wie unerklärt präsentiert, und wir erfahren auch nicht, wie man ihm auf die Spur gekommen ist. In *La vie de Jésus* entspricht der Beiläufigkeit, mit der die Tat begangen wird, die Beiläufigkeit ihrer Präsenz im Handlungsgefüge.

Beide Filme „vertiefen“ zwar das Krimi-Konstrukt durch die sozialkritische Perspektive. Wir finden konventionelle Erklärungsmodelle und Typen von Opfern und Tätern: die Rolle der Frauen als Repräsentantinnen menschlicher Wärme, die Familie als Ort der gewaltsamen Zähmung von Lebenskraft und -lust sowie der nostalgischen Erinnerung an Solidarität zugleich, der exotische Fremde als unschuldiger Repräsentant einer nicht zivilisatorisch korrumpierten Menschlichkeit.

All dies scheint in Dumonts Filmen auf, aber weder die Krimistruktur noch die empirische Sozialkritik stehen im Zentrum der Gestaltung. Man merkt es an blinden Motiven, an der bewußten Verweigerung von Elendsbildern, vor allem aber an der offenen Haltung des Erzählers: Hier wird kein Gleichnis konstruiert, keine Moralpredigt mit wissenschaftlicher Beweisführung gehalten. Auch dies verbindet sie mit der Tradition des *cinéma beur*. Anstatt in solchen Mustern zu verbleiben (des europäischen sozialkritischen Realismus), erweisen sie sich als Ergebnisse eines ganz eigenen ästhetischen Gestaltungswillens. Die sehr genau arrangierten und oft wie Gemälde komponierten Bilder widersetzen sich einer Funktion als Realitätszitate. Die Folge der niemals beiläufigen Schnitte konstituiert einen eigenen, von der Handlung unabhängigen, unüblich langsamen Rhythmus.

Die Aussichtslosigkeit eines Lebens in leeren Zeiträumen wird nicht dokumentiert, sondern mit ästhetischen Mitteln neu geschaffen. Es ist ganz offensichtlich, daß hier eine zwar persönliche, aber klassische Prinzipien aufgreifender Filmsprache angestrebt wird. Sie greift den Spätstil einiger ehemaliger *nouvelle-vague*-Regisseure wie Truffaut und vor allem Rohmer oder den Neorealismus (Fellinis *I vitelloni*), auf, ohne zur Nachahmung solcher Vorbilder zu werden. Man könne von einer neuen Klassik sprechen, diese Tendenz aber auch einen jungen Neorealismus oder eine neue humanistische Sachlichkeit nennen. Dumonts ‚Klassizität‘, die produktiv mit den sich anbietenden vorgefertigten Mustern umgeht, ist eben wegen ihrer wohlüberlegten Radikalität nicht in Gefahr, zur Konvention zu werden, was passieren könnte, sollte sein Stil „Schule machen“.

Zeitgenossenschaft und Kunstanspruch

Bei ihrem Versuch, gemeinsame Orientierungspunkte, Merkmale für das jeune cinéma zu finden, zählt Claude-Marie Trémois Eigenschaften auf, die ihrer eher abstrakten Sicht entsprechen und im Grunde nur ein ganz allgemeines Konzept von ‚Jungsein‘ in der Kunst beschreiben³²: Energie und Hastigkeit bei der Durchsetzung von Projekten, Nähe zum aktuellen Zeitgeist, zu einer weniger erklärten als erlebten Heutigkeit, Tagebuchformen und chronikalische Strukturen, Improvisation, Ablehnung kommerzieller Konzepte. Auch die von ihr als typisch angesehene Verwendung der Plansequenz ist ein traditionsreiches (und seit der nouvelle vague fest etabliertes) ästhetisches Ausdrucksmittel.

Auf zwei der von ihr genannten „Konstanten“ soll hier näher eingegangen werden. Der „deambulatorische“ Charakter vieler Filmhandlungen mache die Werke des Jeune cinéma zu *road movies* durch die Straßen von Paris oder anderer Städte. Das hastige Überwinden von Distanzen zwischen Wohnungen oder Treffpunkten oder das Fliehen vor oder Verfolgen einer Person, mal gehend, mal rennend oder mit öffentlichen Verkehrsmitteln wird zur zentralen Bewegungsfigur vieler Filme. Gelegentlich werden die zurückgelegten Strecken in ganzer Länge gezeigt, ohne abkürzende Schnitte, nicht das Ziel, sondern das „déplacement“ scheint wichtig.³³ Das Verlassen eines Ortes, das Suchen nach einem neuen Platz und die dazwischenliegende Durchquerung oft feindlicher urbaner Öffentlichkeit, all das sind zugleich äußere und innere Bewegungen zwischen Bezugspunkten, Orten der Entfremdung und Orten der Akzeptanz.

Das zweite Stichwort ist „Ouverture“, gemeint sind Eigenschaften der Handlungskonstruktionen wie Offenheit der Motive, Leerstellen, Ellipsen. Ein fehlender Gegenschnitt, eine fehlende Replique machen nicht nur die Ablehnung jeglichen Akademismus deutlich, sie übertragen auch einen Teil der Handlungslogik auf die Phantasie des Zuschauers. Die Figuren sind unberechenbar, sind nicht auf ein Ziel festgelegt, nicht einmal auf die Erfüllung einer Liebe. Deshalb funktionieren sie im Film nicht ‚richtig‘, das heißt voraussehbar und glaubwürdig, wie in Kino gewohnt. Sie erscheinen nervig bis hysterisch oder radikal, und das oft zu ihrem Nachteil. All dies sind Kennzeichen dafür, daß in diesen Filmen keine plotorientierte Dramaturgie vorliegt, daß es am Ende keine Abrechnung gibt zwischen Gut und Böse, sondern daß sich die Sympathie des Erzählers im Wie der Darstellung äußert: Dieser kann durchaus die

³² Trémois (1997), S. 47ff.

³³ Extrem in *La fille seule* von Benoît Jacquot (1995). – „Déplacement“ könnte man wörtlich übertragen mit „Ent-Örtlichung“.

Aktion einer Figur verurteilen, ohne diese selbst abzuschreiben. Es sind höchstens die Handlungen, die unentschuldig sind, nicht aber die Menschen. *Faut-il aimer Mathilde?* heißt ein Film von Edwin Baily (1994), und die Antwort ist „Ja“.

Damit sind spezifische ästhetische Strategien erfaßt, die zweifellos in den Filmen des jeune cinéma anzutreffen sind. Die Befunde ergeben jedoch nicht eine synthetisierende Beschreibung dieses Kinos. Vielleicht ist eine solche mangels ausreichenden zeitlichen Abstands auch noch nicht möglich, weswegen in dieser Darstellung nur *eine* sich deutlich profilierende Entwicklung nachzuzeichnen versucht wurde. Das jeune cinéma ist nicht aus einer konsistenten Antihaltung entstanden, seine Vorstellungen (wenn überhaupt solche vorab entwickelt worden sind) orientieren sich nicht an einem ‚Gegner‘. Auch gibt es keine persönlichen oder biographischen Bezugspunkte (wie bei der Nouvelle Vague die gemeinsame Kritikertätigkeit in den *Cahiers du cinéma*). Hier ist nicht eine Gruppe junger Filmemacher angetreten, um das Kino zu revolutionieren oder umzugestalten, sondern in vielen Einzelwerken drückt sich eine gesellschaftliche Situation aus, im Medium vieler individueller Talente artikuliert eine ganze Generation ihre Reaktion, ihre künstlerische Verarbeitung der (außerfilmischen) Realität. Diese beiden Komponenten scheinen das jeune cinéma in Frankreich zu bestimmen: Auf der Erlebenseite ein komplexes Geflecht von gesellschaftlichen Veränderungen, Brüchen, Verschiebungen in der äußeren, mehr noch in der inneren Verfassung der französischen Gesellschaft und politischen Entwicklung einerseits und auf der Seite der ästhetischen Gestaltung andererseits Reaktionsweisen, persönliche Verarbeitungsstrategien einer Generation, die langsam, tastend die formale Bewältigung dieses vielschichtigen Vorgangs ausprobiert, dann aber gültige Gestaltungsmuster entwickelt, in denen die persönliche Betroffenheit aus Angst vor der Überwältigung durch die Realität langsam übergeht in eine Symbiose von Nähe, Direktheit und souveräner Distanz, aber auch in anderen Fällen abgleiten kann in die Erstarrungen des Genrekinos.

Deutlicher als in früheren Phasen der französischen Filmgeschichte würde hier das Zusammenspiel von subjektiven und objektiven Faktoren die Entwicklung bestimmen. Im Zusammenwirken, ohne den gesellschaftlichen Ausgangspunkt einer Gruppenbildung, von außergewöhnlich vielen kreativen Talenten ist diese Bewegung entstanden, ihr Zusammenhang etabliert sich einzig und allein durch ihre Zeitgenossenschaft. Dieses Moment versuchte die vorliegende Darstellung in gewisser Weise besonders zuzuspitzen, indem der gesellschaftlichen Kontext der banlieue zu ihrem realen Ausgangspunkt gemacht und zugleich jene von Jean Douchet beschriebene Bewegung des nach außen und

dann wieder ins Innere zum Modell genommen wurde.³⁴ Der Kontext ‚banlieue‘ generiert dabei eine doppelte Autorschaft, nämlich eine subjektiv-individuelle und eine objektiv-kollektive. ‚Banlieue‘ steht für eine doppelte Verwurzelung: einerseits im persönlichen, individuellen Erfahrungsbereich und den daraus entstandenen Weisen der ‚Veräußerung‘ in filmischer Form, andererseits in der Zeitgenossenschaft, das heißt hier: in denjenigen ‚kreativen‘ Schüben, die sich aus der verallgemeinerten, objektivierten (besser: ent-subjektivierten) Akkumulation von Erfahrungen einer Generation, eines Zeit- und Raumsegments der gegenwärtigen Gesellschaft und ihrer Veränderungen ergeben.

Literaturverzeichnis

- Bosseno, Christian: Immigrant cinema: National cinema. The case of beur film. In: Richard Dyer/Ginette Vincendeau (Hrsg.): Popular European cinema. London, New York 1992.
- Bouquet, Stéphane: Portrait Malik Chibane. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 476, S. 76.
- Chibane, Malik. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 476, S. 11.
- Cohn-Bendit, Daniel. In: *Le Monde* vom 20.4.2000.
- Douchet, Jean: La rue et le studio. In: *Cahiers du cinéma* 419/20, Mai 1989, S. 50.
- Frodon, Jean Michel: L'âge moderne du cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours. Paris 1995.
- Joyard, Olivier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 521, S. 23.
- Kruse, Kuno: Bombenterror, Islamismus, Kriminalität. Frankreich fürchtet sich vor dem Haß aus den Banlieues. In: *Die Zeit*, Nr. 49 vom 1.12.1995.
- Le Guennec, Nicole. In: *Le Monde* vom 20.4.2000.
- Loch, Dietmar: Studie über jugendliche Kriminalität und Gewalt in Europa. Zit. n. *Le Monde* vom 20.4.2000.
- Mioc, Petra: Das junge französische Kino. St. Augustin 2000 (= Filmstudien Band 14).
- Prédal, René: 50 ans de cinéma français. Paris 1996.
- Rochant, Eric: Interview. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 481, 1989.
- Seeßlen, Georg. In: *epd Film* 10/1998.
- Sonderbeilage der Tageszeitung *Le Monde*: „Les banlieues veulent leur part de croissance“. In: *Le Monde* vom 26.4.2000.
- Tarr, Carrier: Question of identity in Beur cinema: From Tea in the Harem to Cheb. In *Screen* 34,4, Winter 1993.
- von Thüna, Ulrich. In: *epd-Film*, 5/2000.
- Trémois, Claude-Marie: Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90. Paris 1997.

Fernsehsendung:

„Die Wut zu Leben. Das cinéma beur in Frankreich“ von Jochen Wolf, WDR 1991.

³⁴ Douchet (1989).